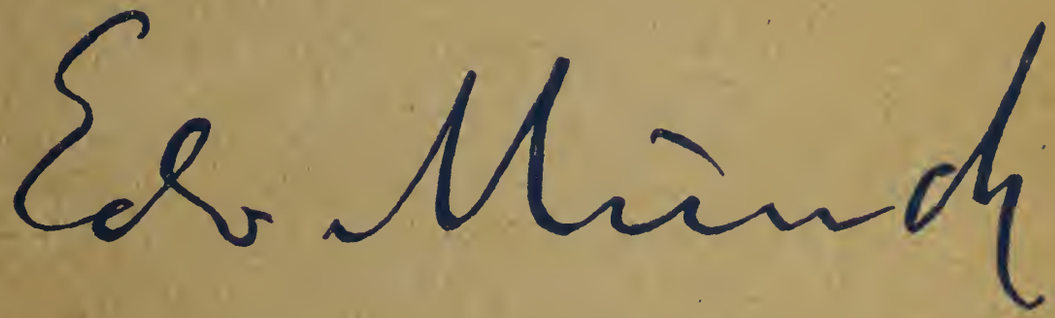
7b
86-B
16397

Moderne Illustratoren

von Hermann Esswein

VII: Edvard Munch



R. Piper & Co. München und Leipzig

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/edvardmunch00essw

Herzlichen Weihnachtsgruß.

Mama Hausenstein.

Moderne Illustratoren

von **Hermann Esswein**

VII: Edvard Munch

Wilhelm Busch

dem Meister der deutschen Illustration

in größter Verehrung

Edvard Munch

Edvard Munch

von

Hermann Esswein

München und Leipzig
R. Piper & Co.

Moderne Illustratoren

Bisher sind erschienen:

Thomas Theodor Heine,
Hans Baluschek,
Henri de Toulouse-Lautrec,
Eugen Kirchner,
Adolf Oberländer,
Ernst Neumann,
Edvard Munch.

Die weiteren Bände behandeln Künstler von derselben Bedeutung. Mit zwölf Bänden soll das Werk abgeschlossen vorliegen und dann ein einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln, soweit sie modernes Leben illustriert.

Der Preis des Bandes ist bei Abnahme des ganzen Werkes M. 2.50, bei Einzelkauf M. 3.—.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Trost (Radierung)

Edvard Munch

Jene Künstler, auf welche dies Wort im hergebrachten Sinne kaum noch anzuwenden ist, die mehr Träumer als Könner, mehr von Gesichten Bedrängte als Seher sind, — sie bedürfen unserer Aufmerksamkeit, unserer Liebe ganz besonders.

Ihr Werk wird wie in einem Nebel empfangen, tritt wie von dichten Dunstschwaden umwogt, schier unkenntlich vor uns hin. Die Trübe, aus der ihr Schaffen entspringt, zeugt von einer gewaltigen Unlust am Leben, die um so ärmer, um so hilfloser ist, je konsequenter sie es verschmäht, mit Gegebenem, Bekanntem, mit altvertrauten Stoffen zu arbeiten, je inbrünstiger sie über die Grenzen hinausstrebt, die, wie allem Menschlichen, auch der Kunst gezogen sind.

Unlust am Dasein, Pessimismus, und diese eigentümliche Hochfliegendheit, diese Romantik sind Gegenpole. Allein, wo sie in einer Künstlernatur gleichwohl sich vereinigt finden, da stehen wir vor einem bedeutenden, erschütternden Schauspiel: Der Künstler, Herold der Erscheinungen, der, von den Erscheinungen gepeinigt, bedrängt von ihrem ahnungsvollen Sinne sein Werk empfängt und dabei zu fein, zu geduldig, zu forscherisch-neugierig ist, um sich vor seinem ewigen Chaos auf einen „Standpunkt“ zu retten, vor dem Stürmen und Branden eines rastlos bewegten, willkürlich schaltenden Innenlebens in den bequemen Hafen einer Weltanschauung einzulaufen, — er ist die eigentlich menschliche, menschlich tragische Erscheinung in der artistischen Welt, ist ihr Kern fast, um den in munteren, bunten Wirbeln soviel Tüchtiges und Banales, Spielerisches, Graziöses, Ernstes, Bissiges, Paradoxes umherkreist.

Vor diesen Künstlern werden denn auch unsere tiefsten Empfindungen wach. Vor ihrem Werk kann weder der Stumpfeste noch der Gefestigtste gelassen bleiben. Nicht als ob sie unmittelbar zur Bewunderung, zur Anerkennung mitrissen! Ihr krampfiges Suchen erschreckt, und ihr Wesen vermag zu em-

pören wie der Anblick tempelschänderischer Handlungen, bei welchen dem festen Gefüge des Baues wohl schließlich das innerste Geheimnis entrissen wird, aber nur um den Preis, daß sich um das schauerlich bloßgelegte Adyton furchtbar der Schutt und die Trümmer alles dessen häufen, davon es zuvor ahnungsvoll umhegt ward. Eine schwarze, gähnende Tiefe, umgeben von Verfall, Vernichtung und Getrümmer alles Schönen, Erfreulichen, Liebenswerten — scheint dies nicht das letzte Wort, der letzte Fund jener Fürchterlichen?

Dann müßten sie am Ziele ihrer verzweiflungsvollen Bahn, von einer Erkenntnis vernichtet, die ihnen bis dahin fremd blieb, erbeben wie jene konvulsivisch weinende Gestalt in den Armen des Trösters, die uns eine von Munchs schönsten Schöpfungen zeigt.

Seine eigentümliche Negativität bewirkt es, daß es keineswegs leicht ist, zu Edvard Munch eine besonnene, eine anständige Stellung einzunehmen, wenn man, wie unser Publikum, wie von jeher alles Publikum, zur Intoleranz erzogen ist. Selbst dem Kunstbetrachter, dem in diesem Falle die Zeitkrankheit „Sensibilität" einen Streich spielt, muß sich als erster Eindruck fast der eines Fleischers aufdrängen, der wie mit Beil und Messer kannibalisch unter den Formen wirtschaftet, welche denn doch auch ein Recht auf Anerkennung und Ehrung der organischen Gesetze haben, die in ihnen ausgedrückt sind, jedoch in Munchs zeichnerischer Eigenart verloren gehen, ja manchmal höhnisch negiert zu werden scheinen.

Ist jedoch dieser erste Eindruck verwunden, durch weitere Einfühlung, durch den ausgerundeten Gesamteindruck von Munchs Schaffen ergänzt, so wird man, weniger sensibel aber edler, an einen rasenden Ajax denken, eine heldische Erscheinung, die jedoch in irgend einer schlimmen Verdüsterung unter der harmlosen Formenwelt ein Mordwerk betreibt, das letzten Endes gar nicht den Formen selbst gilt, sondern ihrem stachelnd empfundenen Hintersinn, einem Mysterium, einem geheimnisvoll Wesentlichen hinter oder in den Dingen, um dessentwillen sie so schonungslos, so unschön zerschlagen und zerbrochen werden.

Gewiß, gewiß! — Munch ist mit seinen Untugenden „modern", er ist mit ihnen „Persönlichkeit", und also hat er recht. — Mit diesem Einwand und den Begriffen, die ihm zugrunde liegen, habe ich mich schon an früheren Stellen auseinandergesetzt und muß hier also die schwierigere Frage erörtern, ob Munch sein Recht nachweisen kann, recht zu haben. — Denn das ist wohl offenbar: Es fehlt uns heute nicht an „Künstlern", die vor lauter Persönlichkeit völlig aufgehört haben, greifbare Personen zu sein und vor lauter Handschrift nicht mehr imstande sind, uns irgend eine Sache sachlich verständlich vorzutragen.

Bei ihnen ist Nebel, Trübe, Chaos nicht wie bei dem kräftigen Edvard Munch accidentiell — oder accident, d. i. Unfall — sondern durchaus Wesensausdruck, Grundeigenschaft. In unserem amusischen Zeitalter ist eben das künstlerisch Negative eine Großmacht, mit der sich auch der Berufenste auseinander setzen muß. Unsere Dii minorum aber sind mit dieser Großmacht durchaus in keinem ernstlichen Kampfe begriffen. Völlig unzwiespältig, ungeteilt, ohne Verantwortlichkeitsgefühl, ohne Druck von einer großen Aufgabe her sind sie Repräsentanten dieses Negativismus. Ihr Schaffen spricht von keinem aus tiefen Wunden blutenden Willen. Es ist der kokette Ausdruck einer heilen und heillosen Ohnmacht.

Munch aber ist, was viele dieser unentwegt Genialischen, dieser lebenslänglichen Jünglinge aus einer geheimnisvollen Eitelkeit scheinen möchten. Er ist nicht Schnock der Schreiner, sondern ein wirklicher Löwe. Er ist ein Wüterich, ein Zerschmetterer, ein Titane. Er weiß es selbst, er kennt sich, er wiegt sich nicht in der Illusion, ein verkannter Klassiker zu sein, er weiß, daß „Modern" und „vollendet" keine Synonyme sind, kennt seine Krämpfe als Krämpfe und erblickt in ihnen nicht Siegestänze einer letzten Vollkommenheit.

Kein Interview berechtigt mich zu diesen Behauptungen, und ich gebe den Munch-Kennern zunächst recht, wenn sie erinnern, ich könne das nicht so ohne weiteres aus dem Werke Munchs folgern. Gerade bei einem Werke dieser Art frage ich auch zunächst nach dem Werkmeister, dem Menschen dahinter, zunächst nach dem Besonderen, Persönlichen, ehe ich nach den Verbindungen zwischen diesem und dem großen Ganzen, dem Ideellen ausspähe.

Ich habe mich darum vor allem an Munchs Porträt um Rat gewandt, nicht an ein Selbstporträt, eine künstlerische Auslegung, die er seiner Existenz gibt, sondern an die einfache, „nüchterne" Photographie, diese ehrliche Hüterin des allumfassend Wirklichen. Ich gelangte zu meinen Behauptungen auf dem physiognomischen Wege, den jeder Leser dieser Blätter mit mir betreten kann, um meine Behauptungen zu kontrollieren.

Vielleicht werden wir da auf folgende Beobachtungen einig: Hier sind Züge, denen jede, auch die leiseste Spur von Selbstgefälligkeit — fast heißt das von Kultur — fehlt. Ein derbes, großes Gesicht wie mit einer schweren, scharfen Axt aus edelstem Holze herausgehauen. Über Augen, die viel, viel

älter aussehen, als der Mensch, dem sie gehören, wölbt sich eine Stirne, die gar nichts anderes ist, als Trotz und Widerspruch. Willensstarke Kühnheit um Mund und Nase — und damit zugleich ein Zug von unauslöschlicher Unzufriedenheit und Unausgefülltheit. Man braucht dieses höchst ausdrucksvolle Gesicht gar nicht besonders lange zu betrachten, so wird man von der Erwartung erfaßt, es möchte sich plötzlich zu einem bitteren Lachen verziehen, dieser Mund möchte ungeheuerliche Invektiven ausstoßen, endlos rollende Mißbilligungen des Daseins erschallen lassen, herbe, metallisch schütternde Anklagen. Dies Gesicht ergänzt sich unwillkürlich zu einem ganzen Menschen, zu dem unbedingt heftige Bewegungen und große Schritte gehören und dann wieder jenes plötzliche Stutzen und verlorene Schlendern, gleich dem, welches Sallust am Catilina konstatierte: Urgebirgshaftes Brüten neben einer vulkanischen Leidenschaftlichkeit.

Sittliche Naturen könnten hier leicht in der Imagination einen Schritt zu weit gehen und hier eine Landsknechtsnatur entdecken oder, wie ich es dem ähnlichen verehrungswürdigen Typus August Strindberg einmal nachgesagt las, eine Verbrecherphysiognomie. Sie würden damit nur ein armes, in billigster Rotfeuerdämonik erstrahlendes Wort vor ein sehr kompliziertes und schmerzliches Stück Zeitgeschichte rücken, vor ein Stück Geschichte des geistigen Menschen in unseren Tagen.

Seine Physiognomie und seine Psychologie ist oft — ich erinnere außer an August Strindberg noch an Nietzsche — die eines zum Äußersten getriebenen, ständig am Rande des Abgrundes wandelnden Menschen. Es gibt da einen Typus leidenschaftlich bewegter, glühender und im nächsten Augenblick froststarrer Naturen, Künstler, die ein verzehrender Gram, eine chronische innere Not wie mit einem Brandmale gezeichnet hat, dessen Spuren auch allen ihren Werken eingeätzt sind. Auch wo sie bejahen, wird ihr Ja gleichsam ein durch Mark und Bein gehender Trompetenstoß, der schließlich doch immer in irgend eine Dissonnanz mündet. Auch ihre Harmonie vibriert, zittert, stöhnt immer noch ein wenig von den Qualen, unter denen sie der Seele abgerungen werden mußte.

Durch alle Zeiten hindurch sind Künstlernaturen dieser Art zu beobachten. Wenn sie in unseren Tagen gegen früher vermehrt erscheinen, so sind dazu jene Zeitumstände die Veranlassung, welche den Künstler seiner sozial-ethischen Bedeutung beraubt haben, weil die Kunst, entsprechend unserer hochentwickelten, anspruchsvollen äußeren Zivilisation zur Luxussache geworden ist, zu einer Vergnügungssparte, in welcher für starke Temperamente, für ungestüme, herrische und kritische Geister kein Platz ist. Wer heute von seinem Künstlerberuf ausgefüllt sein, von seiner Künstlerexistenz Freude haben will, der muß von vorn herein über die Mittel verfügen, um den Weg, den ihm die Stimme seines Herzens vorschreibt, ohne Gefahr für sein Leben gehen zu können. Ist dies nicht der Fall, muß vielmehr, wie es bei Edvard Munch zutrifft, eine künstlerische Mission den ihr feindlich entgegenstehenden Lebensumständen zum Trotz in jahrelangem Ringen durchgesetzt werden, so unterliegen gerade die stärksten Begabungen dieser Gefahr der Verbitterung und Chaotisierung am leichtesten, ja sie werden schließlich dazu getrieben, ihr ringendes, unstetes, kriegerisches Wesen als einen Adel und Vorzug zu empfinden, ihre schmerzliche und oft peinliche Exzentrizität als die schöne Narbe zu schätzen, die sie vor den Mindertüchtigen, Minderausdauernden unterscheidet, vor denen, die unter dem Druck der ungünstigen Zeitlage nachgaben, sich zu Kompromissen mit dem Zeitgeschmack herbeiließen, — sich prostituierten.

Dieser verzweiflungsvolle Stolz des Außenseiters ist ein bestimmender Zug im Wesen Edvard Munchs, eine vom Leben, von den Opfern, die es für seine künstlerische Entwickelung von ihm forderte, angezüchtete Eigenschaft.

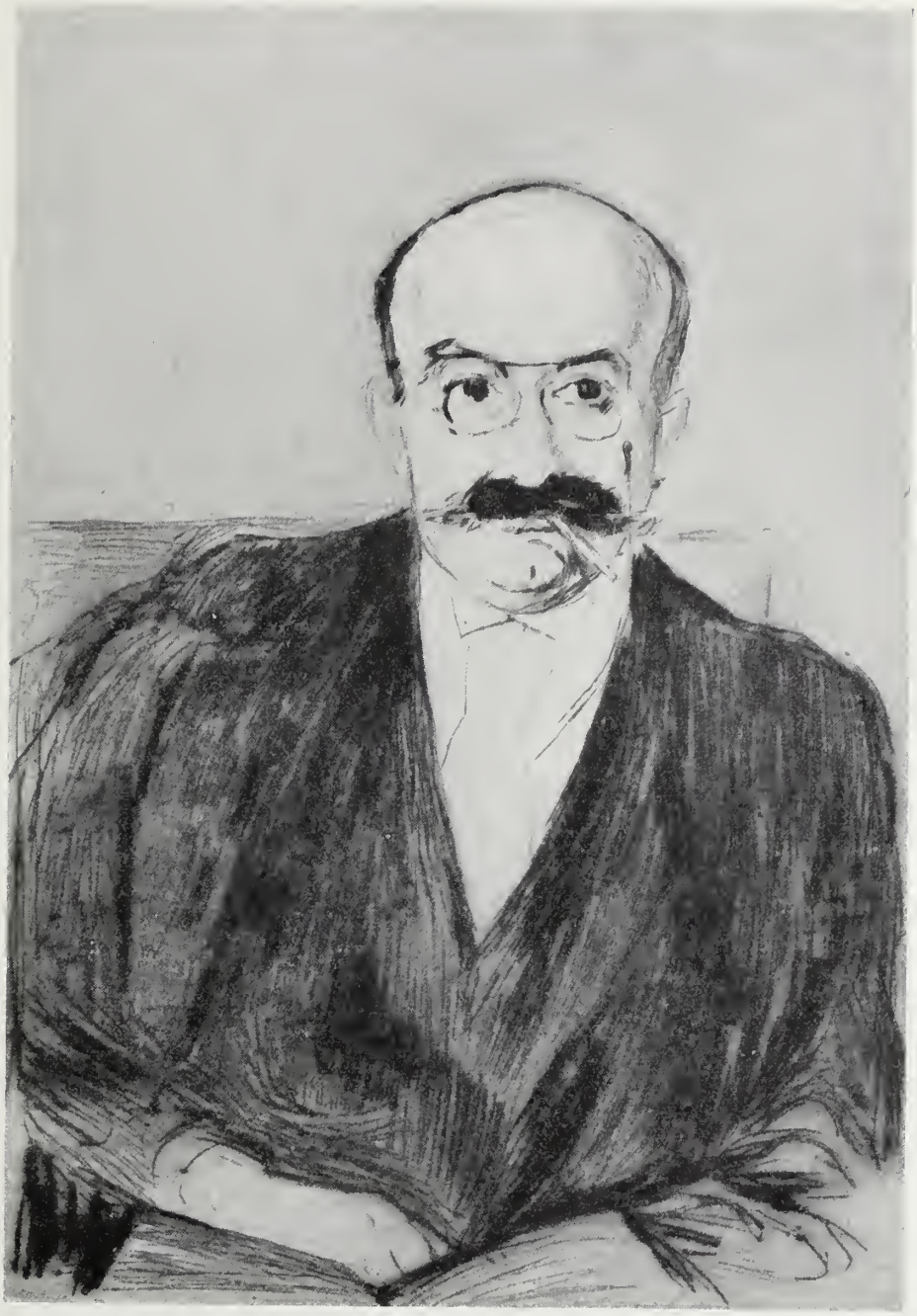
Als Schutzwaffe einer übergroßen Sensibilität verlangt dieser Stolz jenes unmäßige, ungeschlachte Betonen der Subjektivität, der Selbstherrlichkeit des künstlerischen Ich, das ja als Sporn zum Schaffen recht gute Dienste tut, sich aber schließlich doch immer selbst widerlegt.

Es handelt sich da um eine seelische Verfassung, deren Spuren wir allenthalben in der neueren Kunst begegnen, die aber wohl von keinem anderen so konsequent, ja so eigensinnig behauptet wird, wie von unserem Norweger.

Diesem Seelenzustand, um ihn hier annähernd zu kennzeichnen, ehe wir weiter gehen, ist vor allem jede Muße fremd, jedes kontemplative, nachdenklich an den Dingen herumschmeckende Behagen. Den Künstlern, die ihm verfallen sind, geht jede Vielseitigkeit ab, weil sie sich keine Zeit lassen können, die Dinge von vielen Seiten anzusehen. Oft ist die Seele solcher Künstler schmal, ohne Raum, die Ausstrahlungen der Dinge in sich zu hegen und zu verarbeiten. Sie ist nicht weich, nicht eindrucksfähig; ohne viel Liebe für das, was sie umgibt, gleichgültig

Porträt des Dichters Hans Jäger

(Gemälde, National-Gallerie Kristiania)



Porträt des Dr. A. (Radierung)

gegen Lust und Leid, wie es sich überall verschlingt und ineinander wirrt. Zu einer grausamen, kühlen Härte zusammengezogen, sind solche Seelen nur neugierig auf sich selbst, beobachten und verfolgen nichts so sehr, als ihre eigenen Schwingungen, – einer schmerzlich straffgespannten Metallsaite gleich, die sich ihres Wesens bewußt wäre, in sich selbst das Wirbeln ihrer Moleküle zu fühlen, es willkürlich zu steigern und in ein jähes, ruckweises Tönen zu entladen vermöchte.

Diese psychische Eigenbewegung, diese Originalität, – welche auch die stilbildende Fähigkeit der Konzentration des Ausdrucks zu formelhafter Wirkung umfaßt –, mag noch so sehr im Vordergrunde einer Künstlerseele stehen, sie macht allein immer nur einen Visionär, nie einen künstlerischen Schöpfer und Gestalter. Sie ist immer nur ein Teil dessen, was als Kunst historisch vor uns steht und auch nach uns als Kunst fortbestehen wird. Daran hindert auch die Hochschätzung, die Überschätzung nichts, die aus später zu erörternden Gründen in unserer Zeit dieser Eigenbewegung gezollt wird.

Damit künstlerische Phänomene von Wert in Erscheinung treten, bedarf es ebensowohl des verzückten Rausches, der Ekstase, als der Überlegung, des kühlen Beobachtens und Abwägens. Wille und Intellekt müssen im Kunstwerk zu einem ästhetischen Mikrokosmus, zu einer lapidaren Formel des Weltbildes zusammenwirken. So wenig zu dieser Wirkung ein photographischer Abklatsch der objektiven Welt ausreicht, so wenig genügt andererseits die künstlerische Subjektivität an und für sich. Ja, sie ist ohne ihre realistische Ergänzung recht eigentlich ein leerer, tönender Schall, ein Nichts, eine Phrase, ein Schlagwort.

Genau wie der „Charakter“ eines Menschen nur das Wesen eines Handelnden bezeichnen kann, wie und inwieweit es in Handlungen zum Ausdruck kommt, während jenseits dieser Kontrollemöglichkeit der Charakter sofort zum metaphysischen Problem wird, so ist auch des Künstlers Subjektivität in ähnlicher Weise ein Verhältniswert, nichts absolut zu Erkennendes, mit einem Blicke Aufzufassendes und mit einem Worte zu Deckendes.

Es folgt hieraus, daß auch der subjektivste, geistigste, phantastischste Künstler in irgend einem Verhältnis zum Naturwirklichen stehen muß, wenn es auch in seinen Schöpfungen so völlig und so fremdartig umgeformt erscheint, wie oft Dinge, die uns alltäglich umgeben, im Traume fremdartig verwandelt vor uns hintreten. Als wichtiger aber folgt aus dem Gesagten weiter, daß wir gerade sein Verhältnis zur Wirklichkeit zum Ausgangspunkt einer Forschungsreise nach dem individuellen Wesen des Künstlers machen können, ja machen müssen. Sind doch alle Gesetze des Kunstschaffens, ästhetische Dogmen, die, von Früheren aufgestellt, ewige Geltung zu haben schienen, von der Zeit widerlegt. Kein Maßstab heute, den nicht ein anderer Maßstab als unbrauchbares, trügerischeres Meßwerkzeug nachgewiesen hätte oder nachweisen könnte. Unerschöpflich an Möglichkeiten, aus einer verwirrenden Mannigfaltigkeit antriebgebender, den Urteilen zugrunde liegender Tatsachen aufgebaut, nie ausgebaut ist unsere Geistigkeit. Gerade diese Einsicht ist es, die uns verbietet, moderne geistige Erscheinungen, sei es aus ihrer eigenen, sei es aus einem Allgemeinen von Geistigkeit erklären zu wollen. Die Wirklichkeit – kein überkommener Kunstbrauch, keine aus ihm abstrahierten Gesetze – muß hier als Vergleichsmittel herangezogen werden. Ich sage mit Absicht nicht „als Maßstab“. Denn Bedeutung und Wert eines Künstlers sind unabhängig davon, in wie nahem oder wie fernem Verhältnis er zur Wirklichkeit steht, wie viel oder wie wenig realistisch er arbeitet. Ausschlaggebend für jede ästhetische Bewertung ist immer nur die Höhe des Grades von Energie, mit welcher der Künstler ein beliebig gestaltetes Verhältnis zum Naturwirklichen auslebt, nicht dies Verhältnis als solches.

Wenn ich mich nun im folgenden zur allmählichen Erläuterung seines Gesamtwesens dem Schaffen Edvard Munchs zuwende, ehe ich noch erschöpft habe, was über seine Persönlichkeit zu sagen ist, so wird man es nach dem obigen gerechtfertigt finden, daß ich sein Werk unter dem Gesichtspunkte seines Verhältnisses zur Wirklichkeit behandle.

Hierzu unterscheide ich in Munchs Schaffen drei Stufen, drei Gruppen von Werken, die sich je nach ihrem näheren oder ferneren Verhältnis zum Naturwirklichen abschattieren. Es wollen also darunter beileibe keine getrennte, wohl gar zeitlich aufeinander folgende Entwickelungsetappen verstanden werden. Entwickelung in diesem Sinne ist Munch fremd, muß ihm fremd sein, solange sein Schaffen eben in jenem inkonstanten, fluktuierenden, ja oszillierenden Verhältnis zum Naturwirklichen steht. Um es nochmals ganz unzweideutig festzustellen: Die Einteilung, die ich meiner Betrachtung zugrunde lege, schiebt an unseren Künstler nicht den Maßstab heran, wie weit er in jeder der drei Gruppen von Schöpfungen an sein Ideal oder an das Ideal von Wirklichkeitsnachbildung herangekommen. Diese Wirklichkeitsnachbildung im photographischen, naturalistischen Sinne ist Munchs Kunstideal gewiß nicht. Wohl aber wird die Naturwirklichkeit hier als solche mit den Dokumenten einer Persönlichkeit kontrastiert, aus keinem anderen Grunde als dem, daß uns diese letztere klarer

Porträt eines jungen Franzosen
(Gemälde)

werde, — nicht damit irgend ein Glaube oder Aberglaube vom „wahren“ Zwecke der Kunst gestützt werde.

Bei der ersten Gruppe, die hier betrachtet wird, handelt es sich um Werke, die, dem Naturwirklichen noch ziemlich nahe, realistisch wirken, realistisch gemeint sind. Hier ist Munchs Realismus zu besprechen als eine Äußerungsform, als eine Teiltendenz einer viel reicheren Persönlichkeit, als es „der Realist“ ist, eines viel umfassenderen, wagemutigeren Kunstwillens.

Unsere zweite Gruppe wird dann alle diejenigen Schöpfungen umfassen, welche die Dinge der Wirklichkeit als bloße Rudimente bereits in intensivster geistiger Verarbeitung und Umsetzung enthalten, Schöpfungen, bei denen allenthalben die Formen und Gestalten nicht mehr für sich stehen, an sich ihre Schönheit, ihre ästhetisch beeindruckenden Bewegungs- und Beleuchtungsmomente, ihre Wechselbeziehungen im Raume wirken lassen, sondern außer mit allem dem noch mit einem stärkeren Elemente, dem Ausdruck eines besonderen ideellen Gehaltes, sei es eines Gedankens, sei es einer konzentrierten Stimmung, dienen. Durchwühlt, durchdrängt von den Ausstrahlungen einer starken Persönlichkeit, sind in diesem Reiche alle Formen, Gestalten und Situationen nur noch natürlich, wahr, wie uns der starke Eindruck beweist, den sie erzeugen, aber nicht mehr wirklich. In dieser zweiten Gruppe haben wir es mit Bildern, in gewissem Sinne mit Kompositionen zu tun, nicht mehr mit Naturausschnitten.

Die dritte Gruppe wird sodann Schöpfungen behandeln, in denen die Subjektivität, die Phantasie des Künstlers frei schaltet und waltet. Da hat Munch mit der Naturwirklichkeit nur noch äußerst lose Fühlung, hier hört er fast auf, bildender Künstler zu sein. Statt dessen führt er hier mit wirren, unsicheren, aber hochcharakteristischen Schriftzügen eine Art introspektiv-psychologischer Wesensniederschrift. Bei dieser Gruppe bekenntnishafter Werke werden wir uns fast nur noch mit dem Menschen, mit der Persönlichkeit, mit der modern-geistigen Einheit Munch zu befassen haben, nicht mehr mit einem Bildner. Zunächst also: Munch der Realist. Wie charakterisiert dieser Realismus ihn, steht die Frage, nicht aber, was trägt Munchs Realismus zur Erhärtung oder Entkräftung dieser oder jener Doktrin bei.

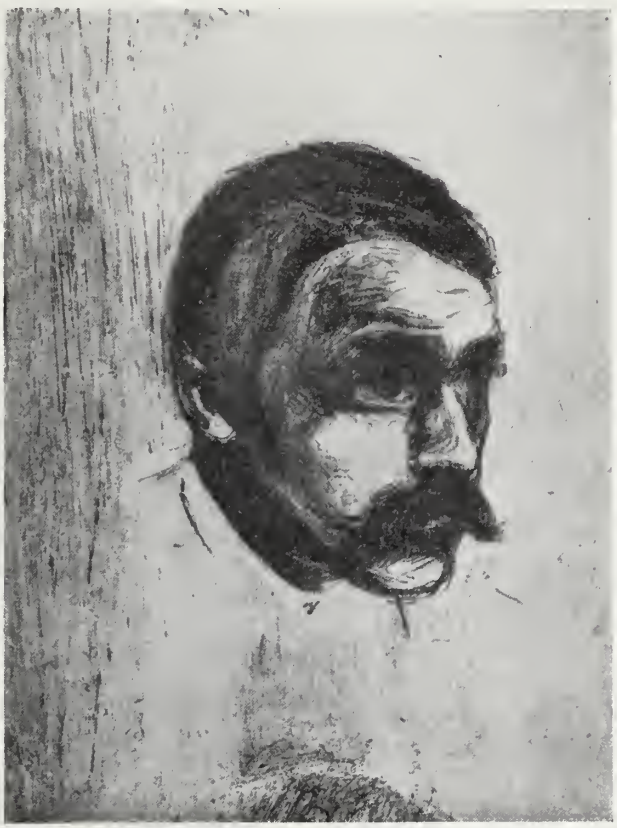
Edvard Munch ist Norweger, kein Großstadtmensch von Haus aus, kaum Stadtmensch. Er ist der Angehörige einer Volksgruppe, die sich Jahrhunderte hindurch ohne eigene, scharfzügige, geistige Kultur behalf, um, wie von unterirdischen vulkanischen Kräften erhitzt, gleichsam über Nacht zur Reife, ja zur Überreife zu gedeihen. Volkstum und geistige Kultur sind in Skandinavien Elemente von einer Inkongruenz, auf deren

Porträt des Malers Hermann Schlittgen (Gemälde)

Beträchtlichkeit man gerade aus den Bestrebungen schließen darf, die zu ihrer Beseitigung unternommen werden. Eine kleine Elite geistiger Menschen hat dort die Anregungen des modernen Europa leidenschaftlich ergriffen, verarbeitet und sie mit dem spezifisch nordischen Wesen zu einer Einheit von überraschend starkem Neuwert zusammengeschmolzen.

Auch in Munch ist dieses Nordgermanentum nicht ausgeschaltet. Er ist kein „Moderner" im Sinne einer internationalen Kunstschablone, zu welcher z. B. der Impressionismus der modernen Franzosen mißbraucht werden kann. Gerade durch die Art seines Realismus kennzeichnet sich Munch als Nordgermane. Dieser Realismus ist derb, fast hausbacken, mindestens ganz ohne jenes geistige Raffinement, ohne die philosophischen Hintergründe, die in Südeuropa in den großstädtischen Zivilisationszentralen aus Realismus und Naturalismus, Doktrinen, Kunstrichtungen gemacht haben. Ich erinnere hier nur an das nahe und unvermittelte Nebeneinander von positivistischer Gesinnung, Wirklichkeitssinn und Romantik bis zum Extrem tollsten Phantasiewesens, wie es nicht nur im aktuellen Gesamthabitus des mittel- und südeuropäischen Geistes besteht, sondern auch von Einzelnen repräsentativ zusammengefaßt wird wie ein Grundriß der allgemeinen Lage. Ich erinnere an den Naturalisten Zola, an die extrem romantischen Züge in seinem Wesen, um deutlich zu machen, welche Art Realismus dem Nordgermanen fremd ist. Auch unser deutscher Naturalismus ist, wie der französische, in erster Linie ein technisches Phänomen, entstanden aus dem Bedürfnis einer neuen Künstlergruppe, mit einer künstlerischen Tradition zu brechen, die wohl bei uns und vor allem bei den Franzosen zur Fessel geworden war, bei den Skandinaviern aber gar nicht bestand.

Der skandinavische Wirklichkeitskünstler brauchte sich also nicht gleich seinem südlichen Zeitgenossen mit Krampf und Eigensinn, mit polemischen Gebärden und Grimassen auf den realistischen Standpunkt zu stellen als auf ein schwer errungenes Neuland, auf dem man nach harten Kämpfen schließlich mit Nerven ankommt, deren hohe Spannung längst über die angenehme Mittellage hinaus ist, aus welcher wirklichkeitsnahe Kunstwerke entspringen. Mündig geworden, fand er die Parole „Wirklichkeit" vor und dachte, als er ihr bedächtig folgte, nicht im mindesten daran, dieser Forderung zuliebe irgend eine andere Seite seines Wesens mit Stumpf und Stiel auszumerzen. Der Skandinavier Munch bleibt unberührt von allem doktrinär theoretischen Kunstwesen. Die realistische Zeitforderung macht ihn zu keinem Parteigänger, zu keinem Gläubigen, der sein Dogma mit künstlerischen Beispielen illustriert. Der Ruf der Zeit bläst die ossianischen Nebelwolken, in denen er als der grüblerische Sohn eines kargen und rauhen Landes umherirrt, durchaus nicht in alle Winde. In einem gewissen Zeitpunkt von Munchs Entwickelung hat er sie nur gelichtet.



Sigbjörn Obstfelder (Radierung)

Da sah dann dieser kräftige, verträumte Naturbursche mit seinen weltalten Prophetenaugen die nahen die wirklichen Dinge ganz nahe, ganz wirklich vor sich liegen und war erstaunt und so innig bewegt von dem unvermuteten Schauspiel, daß aus der Nachbildung dieser Wirklichkeit, wie er sie sah, wie er sie sehen mußte, alles andere eher ward, als Naturalismus im Sinne irgend einer Richtung und ihrer Schulvorschriften.

Ich halte mein Bild von der Nebellandschaft für ziemlich kennzeichnend und bitte daher, Munchs „realistische" Schöpfungen daraufhin anzusehen.

Seine Porträts z. Bsp. haben ganz und gar nichts von der repräsentativen Feierlichkeit und der banalen, monomanischen Ähnlichkeit, wie sie den zu Tode gemalten Gesichtern aus dem Porträtfache erbeigentümlich

sind. Hier kreist aber auch andererseits nicht die persönliche Auffassung, wie das z. B. bei jedem einzelnen Lenbach unweigerlich zutrifft, gleich einem funkensprühenden Feuerrade, das schließlich mit einem heftigen Knall erlischt und uns in um so tieferer Finsternis sitzen läßt. Immer sind hier Menschen in ihrem allerintimsten, individuell scharf unterschiedenen Wesen aufgefaßt, und immer kommt bei ihrer Darstellung auch jenes allerpersönlichste Munchische Element mit zur Geltung und gibt diesen Porträts ihren feinsten künstlerischen Reiz.

Es ist in der Tat derselbe, den wir empfinden, wenn schwere, lastende Wolkenzüge einen Berggipfel, eine Aussicht freigeben, wenn unser Blick in der Reaktion gegen seine chaotische Verwirrung und Bedrängung nun jede Form viel deutlicher, sprechender, schöner wahrnimmt. Diese Porträtschöpfungen wirken deshalb so realistisch, so wirklich, weil hier Realitäten, Wirklichkeiten, Menschen nicht von dem einseitigen Gemeindemitgliede „der Realist", sondern von einem Menschen, einem vielseitigen, in sich ruhenden, wirklichen Wesen, auf einen momentan als wesentlich hervorblitzenden Zug mit größter Kraft festgenagelt wurden.

An jeder Gestalt, die uns in der Dämmerung oder aus dem Nebel entgegenkommt, gewahrt unser erregter Blick immer einen Zug, eine Bewegung, irgend ein hervorragendes Element, das uns dann gleichsam zur symbolischen Formel des ganzen Wesens wird. Stünde dasselbe Wesen im hellen Tageslicht vor uns, so wäre es vielleicht nicht mehr, als eine höchst banale Zusammenrottung toter Formen und rein sinnlich irritierender Farben.

Munch scheint nur dann zu porträtieren, nur dann Lust zur künstlerischen Darstellung einer Menschenwirklichkeit zu empfinden, wenn sie ihn in seinen ossianischen Nebeln überrascht, wenn sie wie ein Wunder vor ihm aufspringt, ihn mit einem nie zuvor erlebten Eindruck aus seinem Brüten in eine vibrierend leidenschaftliche Erregung versetzt.

Darum haben alle diese Porträts den angenehmen Charakter unmittelbarer Notizen, ohne daß uns dieser Stil irgend etwas Wissenswertes unterschlüge. Freilich wird da ein Bein, ein Arm, eine Hand, eine Kleidfalte, die nichts zur Sache zu sagen haben, mit einer herzlichen Unbekümmertheit unsachlich, unrealistisch behandelt. Auch als Realist ist Munch hochgradig seelisch konzentriert, ganz aufs Seelische der Erscheinungen erpicht. Nirgends werden da Formen mühselig eingefangen oder schwitzend und stöhnend mit beklommenen Eingeweiden zusammenkonstruiert. Die Kunst Munchs ist keine Atelierkunst. Seine vollendeten Schöpfungen haben immer etwas Unvorhergesehenes, Unberechenbares. Sie gleichen Treffern, über die man erstaunt. Man denkt an einen Jäger, der träumerisch und geistesabwesend in den Feldern herumstolpert, vor dem aufspringenden Wild erschrickt — um es im nächsten Augenblick mit einem sicheren Schuß zu strecken. Es wäre ganz und gar unrecht, hier von Zufallstreffern zu reden. Hier wirkt ein Schütze, der seine Eigenheiten hat, aber ein trefflicher Schütze ist.

Die eigenartige Note, die Munch als Porträtkünstler entfaltet, steht übrigens zu der pessimistischen Grundstimmung seiner Natur in genauer Beziehung, so sehr sie an und für sich dem Porträtfache, der Porträtkonvention zuwiderläuft. Allgemein drängt sie sonst

Selbstporträt I (Gemälde)

in diesem Gebiete zu einer Darstellungsart, die als die karikaturistische nicht mehr eigentliche Porträtkunst genannt werden kann.

Der Pessimismus eines Karikaturisten bedürfte hier keiner Erörterung. Bei Munchs sehr ernsthaften Porträtschöpfungen aber, die nur äußerst selten (siehe das Schlittgenporträt) eine leise humoristische Note anklingen lassen, ist die pessimistische Grundstimmung unterirdischer, schwerer aufzuzeigen, aber doch ist sie vorhanden und erkennbar.

Freilich porträtiert auch Munch nur diejenigen Erscheinungen, die mit dem Interesse zugleich Behagen, Lust in ihm erregen, aber die Individuen, die ihn in solcher Weise beeindrucken, findet er viel seltener, als ein minder pessimistischer Porträtmaler, der als frohe, illusionistisch gelaunte Künstlernatur auch manches banale Gesicht mit einem erborgten, künstlichen Schimmer von Geistigkeit zu beleben weiß.

Munch hält die Erscheinungen als solche und damit auch die Menschen im allgemeinen für keiner liebevollen Beschäftigung wert. Er muß auch als Porträtist überrascht, hingerissen werden, wenn ihm seine Darstellung gelingen soll. Was er dann entdeckt und in seiner stürmischen Weise hervorhebt, sind denn auch immer Details, Einzelheiten in jenem ganz besonderen Sinne, auf den oben angespielt wurde.

Der Mensch ist ihm da nichts Abstraktes, Weltanschauliches, er ist ihm keine Stimmung, kein Stillleben formaler und farbiger Elemente, sondern Individuum, Phänomen, ganz im Sinne jener phänomenalen Eindrücke, die wir empfangen, wo unter besonderen Umständen irgend ein Etwas in Form, Bewegung oder Beleuchtung uns plötzlich ergreift, unwillkürlich unsere Phantasie anregt, sie zu den weitgehendsten Ahnungen vom Gesamtwesen der Phänomene fortreißt, von dem uns der hellseherische Augenblick doch gleichsam nur einen Zipfel offenbart hat.

Die photographische Momentaufnahme hat die gleiche anregende Wirkung auf unsere Imagination, die aus drastisch festgehaltenem Detail zu einem ahnungsvollen Gesamteindruck gelangt. Allein auch nur wieder in der Hand des Künstlers vermag die Camera jene charakteristischen Momente zu fassen, zu isolieren, von denen diese hohe, anregende, geistige Wirkung ausgehen kann. Auch dann aber befriedigt ihre mechanisch unwillkürliche Leistung niemals in dem Grade, wie die entsprechend isolierte, ausgeschnittene, entsprechend realistische Schöpfung des Künstlers. In ihr bewundern wir die willkürliche, bewußte Schulung von Auge und Hand auf die Erzeugung eines unmittelbar packenden Eindruckes hin, bewundern die vollendete bildend künstlerische Kultur, die Munch im höchsten Grade besitzt, trotz seines ungestümen Vorgehens — aus dem allerhand Fahrlässigkeiten, Verzeichnungen usw. entspringen — und trotzdem er nicht im geringsten Virtuose, technischer Routinier ist.

Man betrachte ein Blatt wie die Porträtradierung Dr. A.: Man bemerke den rechten Arm! — Das Blatt ist gewiß nicht virtuos. Jenes Glied ist entschieden verzeichnet, aber man kann nicht behaupten, es sei dem Künstler „mißlungen“. Hier war eben ein Gelingen überhaupt nicht angestrebt; hier, in der korrekten Zeichnung eines menschlichen Armes, sah Munch überhaupt keine künstlerische Aufgabe. Er, nur er, der dies Gesicht, diese Stirn und dieses Blicken so meisterlich „gekonnt“, durfte hier gleichgültige Partien gleichgültig behandeln. Ja, fast erscheint der Charakter oder vielmehr der Nichtcharakter des ganzen Oberkörpers, dies chaotische Gemenge von Strichen, dieser gänzliche Verzicht auf Durchmodellierung, Gestaltung dieser Teile als eine vollkommen bewußt zustande gebrachte Kontrastwirkung raffiniertester Art. Hebt sich dieser prächtige, ausdrucksvolle Kopf, der uns mit so staunenswert geringen Mitteln eine fremde Individualität fast in ihrem ganzen Umfang, in ihrer ganzen Tiefe enthüllt, nicht wie ein Wunder um so fesselnder, um so bedeutungsvoller empor, je gleichgültiger uns alles Beiwerk läßt? —

Freilich gehören der Körper, ja der Rock und die Manschetten eines Menschen mit ihren individuellen Prägespuren auch zum Individuum, reden von ihm eine beredter, künstlerischer Übersetzung durchaus würdige Sprache. Auch aus ihr hätte der Eigenwert der dargestellten Person verdolmetscht werden können. Der konsequente, dogmatische Realist hätte auch diesen Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber gewiß nicht verzichtet, sondern versucht, alle charakteristischen Details in möglichster Vollzähligkeit zusammenzutragen. Edvard Munch aber weiß, daß künstlerisches Schaffen ein Willensakt, ein Selektionsprozeß ist, ein geistiges Verarbeiten intensiv erlebter Wesenszüge, kein mechanisches Kombinieren gut beobachteter Details im schlechten Sinne. Ich kann mir nicht denken, daß Munch zu seinen Porträtschöpfungen der „Sitzungen“ bedarf, daß er abzeichnet, abmalt. Hier ist das Studieren der Erscheinung identisch mit dem küntlerischen Erleben eines ganzen Menschenwesens Hier drängt ein wesentlicher, bestimmender Eindruck dazu in fieberhafter Erregung, die eine gewaltig angespannte Intelligenz kaum noch zu bändigen vermag, die konzentrierte, allumfassende Formel einer weitschichtigen Erscheinung zu finden. Ist dies gelungen, so ist dem Porträtistentriebe Munchs vollauf Genüge geschehen. Als er den Dr. A. auf die Wölbung seiner Stirn, den Ausdruck von Auge und Mund „fest-

Selbstporträt II (Gemälde)

genagelt" hatte, war die Arbeit für ihn getan. Ein Chaos von Strichen erzwang dann nur noch brutal den Eindruck, daß der Dargestellte, die Schwerkraft des Körpers auf den linken Arm gesammelt, sitzt. Als die Nadel den Kopf des Porträts geformt, gab sie einer stahlhartgespannten seelischen Energie Ausdruck und traf, was zu treffen war. Dann löste sich diese Konzentration in ein wirres Taumeln, das sich nur noch mit Not, mit Brutalität so weit fassen kann, den Eindruck des Sitzens zu erraffen.

Munchs Verzeichnungen gemuten wie Anfälle einer vollauf berechtigten Müdigkeit. Ehrliches Ermatten nach ehrlichstem, künstlerischem Ringen spricht aus ihnen. Er bemäntelt es nicht, braucht es nicht zu bemänteln.

Innerhalb der Begrenzung, die ihm sein Reagieren auf nur wertvolle, eigenartig ausgeprägte Individualitäten auferlegt, ist Munch als Porträtist keineswegs einseitig. Ich ziehe zwei Schöpfungen herbei, aus denen deutlich hervorgeht, daß die Formlosigkeit der Körperpartien bei dem erstenerwähnten Bildnis durchaus nicht geeignet ist, Munchs Unfähigkeit zu klarem, richtigem und charakteristischem figuralem Ausdruck zu erhärten. Bei dem Bildnis eines jungen Franzosen und dem Porträt Hermann Schlittgens liegt der Hauptakzent nicht auf dem Physiognomischen, sondern in der ganzen Haltung der beiden Dargestellten.

„Haltung" ist freilich nichts, als ein erbärmliches, nichtssagendes Wort. Es erstickt und knebelt einen Eindruck, den kaum ein knapper, sprachlicher Ausdruck zu decken vermag, weil er intensivstes, lebendigstes Leben umfängt.

Aber wir wollen der Sache um jeden Preis näher kommen und greifen daher zur Bezeichnung „Rhythmus", obwohl diese beiden Porträts nicht eigentlich Bewegungen der Dargestellten geben, sondern charakteristische Posen. Pose heißt im gemeinen Sprachgebrauch unnatürliche, gezierte Körperhaltung. Davon findet sich natürlich keine Spur bei unserem Phänomen, auf das, wenn es uns klar werden soll, eben von der Bezeichnung „Rhythmus" her, Licht fallen muß.

Rhythmus im allergröbsten, wenn auch

bereits übertragenen Sinne nennen wir nur den Wesensausdruck des schreitenden, bewegten, vor allem des tanzenden Körpers. Das Wort springt hervor, wo wir von der Sensation, die der in Bewegung geoffenbarte Sinn eines Leibes in uns auslöst, am stärksten betroffen sind. Der feinere Beobachter jedoch, der Erleber intimer Sensationen, bedarf gar nicht des tanzenden, schreitenden, bewegten Körpers, wenn er vom innersten Sinn des Menschenleibes entzückt werden soll, wie von einer fortwährenden Offenbarung. Nur vor dem künstlich zurechtgestellten Modell, vor der Modellpose und vor der aufgebahrten Leiche würde für ihn diese Offenbarung aussetzen. Dem lebenden Menschen in seinem alltäglichen Gehaben gegenüber drängen sich ihm ununterbrochen jene rhythmischen Sensationen auf. Wie das Beobachtungsobjekt in seiner individuell ausgeprägten Weise geht, steht, sitzt, — die Art seiner Ausdrucksbewegungen beim Gespräch und in vermeintlich unbeobachteten Momenten, allerhand kleine, scheinbar zufällige Gebärden, die Art, die eine Hand in die Tasche zu stecken, die Zigarre, ein Buch zu halten oder wegzulegen usw., all diese Eindrücke sind für den feinfühligen Beobachter, für den Menschen des kultivierten, seelisch verfeinerten Gesichtssinnes Teilsensationen, die ihm alle auf ihren gemeinsamen Ursprung, auf den Grundsinn, die innersten, dunkelsten Gesetze des Organismus hindeuten, der da vor ihm lebt und in seinem Rhythmus das tiefste Gesetz verkörpert, die Seele seiner Statik und Dynamik sichtbar repräsentiert.

Porträts, wie die beiden hier behandelten, sind sehr selten. Einmal, weil die Zahl rhythmischer Menschen, die allein dankbare Darstellungsobjekte sind, sehr gering ist, da ja leider der Körper der meisten unserer Mitmenschen nur Physiologisch-Mechanisches, Grobsinnliches, fast niemals Seelisches offenbart — dann aber auch, weil für den Künstler eine geradezu beängstigende Fähigkeit fasziniert zu werden erforderlich ist, wenn er das rhythmische Gesetz einer fremden Individualität so fortwährend, so unausgesetzt inbrünstig studieren, d. h. erleben muß, um es in einer derart kräftigen darstellerischen Synthese zum Ausdruck zu bringen, wie sie Munch in diesen beiden Bildnissen gelungen ist.

Ist es die wilde Sehnsucht einer unrhythmischen Natur, eines Mannes von bald rasch dahinfahrendem, bald versonnen stockendem Schritt, die in glühendem Streben nach dem Gegenbilde des eigenen Ich vor diesen rhythmisch Begnadeten in der fremden Rhythmik maßlos geschwelgt, in diese Bildnisse einen gierigen, unersättlichen Hunger nach Rhythmus hineingemalt hat? — So würde es zu Munch dem Zerrissenen, dem brütenden Wanderer in ossianischen Nebeln passen, so dem bildend künstlerischen Korrelate des gewaltsam ungefügen, seelisch delikaten August Strindberg zu Gesichte stehen. Ein rein Sensitiver, ein Mann ohne einen gewaltigen, zu einer zarten Psyche im Mißverhältnis stehenden Körper malt nicht so, kann nicht so weit gehen in der Dissoziation des eigenen Ich. Er kommt vielleicht rascher zur Synthese, aber nicht zu einer so großartigen. Er stimuliert sich durch Attituden, bricht die Welttiefe des Rhythmus zur bizarren Kontur, hält den Sinn der Bewegung in seinen Gipfeln, in Bewegungsexzessen fest und schleift den Sinn des Leibes künstlich zur Pointe, zum Epigramm.

Die künstlerische Synthese all der beobachteten, erlebten, erlittenen rhythmischen Offenbarungen ergibt zwar auch auf diesen beiden Bildern einen bestimmten Eindruck von Pointirtheit. Allein die Pose der beiden, weit entfernt, bewußt gestellt zu sein, ist auch nicht abstrakt, nicht auf irgend einen Eindruck hin stilisiert. Sie ist eine Multiplikation aller rhythmischen Möglichkeiten, die Munch vor diesen beiden Menschen jemals empfand. In einem hellseherischen, lebhaft erregten Augenblicke scheinen diese Bilder heruntergemalt mit einer solchen, durch nichts abgelenkten Verve, daß sie gleich Ausrufen wirken.

Die rhythmischen Elemente, die hier in Linien und Flecken umgesetzt sind, wurden nirgends einem stilistischen oder naturalistischen Schema, nirgends der Erzielung eines typischen oder gar konventionellen Eindruckes zum Opfer gebracht. Deshalb beginnen sie, wenn wir diese Bilder eine Weile betrachten, vor unseren Augen zu spielen, zu leben und zu weben. Wir sehen diese Menschen kommen, Platz nehmen, hören ihre Sprechweise, bemerken ihre Gebärden und erstaunen unwillkürlich darüber, wie richtig alle ihre Äußerungen zu ihnen passen, wie vollkommen ihr innerstes Wesen mit ihrem äußeren Gehaben identisch ist. Ja, über das Wesen zweier Individualitäten hinaus, blicken wir hier tief ins Wesen zweier Völker.

Dieser „junge Franzose“ wirkt nur durch den divinatorisch richtig erfaßten Rhythmus seines Wesens fast als der Franzose. Der Rhythmus einer Rasse, des weltgeschichtlichen Verlaufs ihrer Entwickelung ist hier vom Künstler in einer charakteristischen Individualität wie in einem Brennpunkte aufgefangen. Diese tänzerisch nervöse und doch von einer leisen Müdigkeit gedämpfte Haltung, der Geist der rechten Hand, die auch in mikroskopischen Partikeln ihrer Gestalt nicht anders sein könnte, als sie ist, um logisch-naturgesetzlich zu diesem Gesichte zu gehören, alles das ist ausgesprochen französisch, grundverschieden vom Rhythmus jeder anderen Rasse.

Ein Stück deutschen Rassecharakters stellt dann dem französischen das meisterhafte Schlittgenporträt gegenüber.

Man kann sich hiervon unmittelbar überzeugen, wenn man das Porträt des norwegischen Schriftstellers Jaeger daneben hält. Hier hat Munch nicht bloß eine andere Individualität gemalt und äußerlich als solche charakterisiert, sondern mit dem scharf erfaßten Individuellen gleichsam auch dessen ganze Stammesgeschichte und alle seine Beziehungen zum Milieu fühlbar deutlich ausgesprochen.

Die rechte Hand in der Tasche des Franzosen ist kaum geballt, bis zur Gefährdung des Taschenfutters auf den Grund gebohrt, wie die Rechte Schlittgens, zu dessen ganzer Erscheinung, man mag sagen was man will, die Wildnis von Teppich, darauf er steht, unbedingt gehört. Ein „Warum?“ kommt solchen Eindrücken gegenüber selten zu einem befriedigenden „Weil“, denn auch hier landen wir schließlich bei dem alten: „Wenn Ihr's nicht fühlt...!“ Schlagworte erbleichen vor einer solchen Kunst ganz und gar, selbst Termini, bei denen sich wirklich viel denken läßt. Wer hätte z. B. die Stirn, angesichts dieser Bilder noch von Impressionismus zu reden, von Eindruckskunst? Eindruck und Wesen sind hier im geheimnisvollen Milieu der Künstlerseele vollkommen vermählt. Man vergißt vor solchen Schöpfungen, daß es je in der Welt Zweiheit, Zwiespalt, jenes große Fragezeichen zwischen Geist und Materie, gab. Hier wird zwei zu eins, und Munch steht in den schöpferischen Augenblicken der monistischen Ekstasen, denen er hier Ausdruck gibt, hoch über seinem Pessimismus, über seinen ossianischen Nebeln.

Was in diesen Werken vor uns hintritt ist also bereits viel mehr, als „Realismus“ im gewöhnlichen Sinne des Wortes. Ist hier lebendigste Wirklichkeit, so ist sie in einer Weise seelisch-vertieft, angesteckt, gesteigert von den Schwingungen eines starken künstlerischen Temperaments, daß wir vor diesen Porträts den losgelösten einzelnen „Fall“ völlig vergessen und ganz unmittelbar auf die tieferen, die kosmischen Zusammenhänge zwischen dem Individuum und dem Weltganzen hingeleitet werden. Diese intime geistige Wirkung gibt auch dem radierten Blatte Sigbjörn Obstfelder seinen starken künstlerischen Reiz.

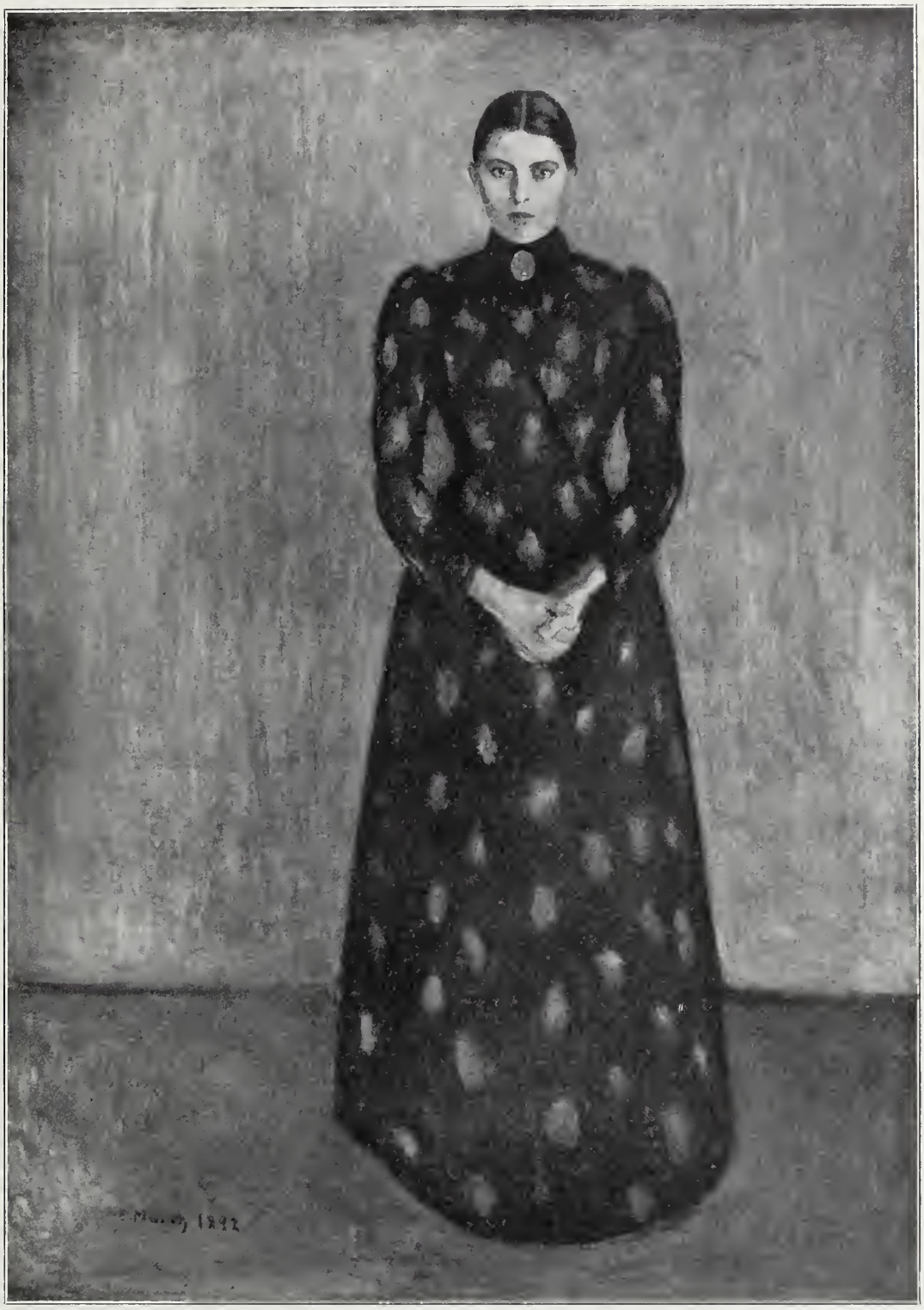
Ob der früh verstorbene Mensch Obstfelder so, genau so ausgesehen? — Wir fühlen nur, das hier der Dichter Obstfelder, das letzte, innerste Eigenwesen dieses Mannes in ein erschöpfendes, ergreifendes Symbol zusammengefaßt wurde.

Diese Radierung ist gewiß viel eher die bildnerische Verdeutlichung des geistig-seelischen Phänomens Obstfelder, als ein Porträt, und doch erreicht Munch diese erstaunliche Wirkung, wie in seinen guten Werken stets, so auch hier, ohne alle symbolistische Mittel. Hier, wo er das Wesen eines Dichters auszusprechen hatte, wurde er nicht selbst Literat, sondern blieb Maler. Er tut nichts zur gegebenen realistischen Erscheinung hinzu, sondern er unterstreicht nur mit tiefem Wissen, mit vollendeter Bewußtheit alle Wesenszüge, die ihm entgegentraten.

Diese Radierung zeigt nur einen Kopf — wie Obstfelder nur Kopf war. Das Hirn, das uns in des Dichters Werken alle Windungen und Gegenwindungen seiner Gedanken und Stimmungen zeigt, so daß wir wie durch einen Irrgarten zu schreiten glauben, in welchem geheimnisvolle Finsternis mit fabelhaft bunt erleuchteten und überhellen Partien abwechselt, — dies wundersam komplizierte Organ wird unseren Gedanken hier aufgezwungen durch die befremdende Charakteristik der Schädelbildung. Es wird gekennzeichnet in seiner Empfindlichkeit, in seinem Werte durch dies Haar, das fast nach Art eines Helmes darüberliegt, durch diese Stirn, hinter deren trotzigen Knochengewölben es in stolzer Sicherheit sein Wesen getrieben, nur in den sinnenden, starren, gequälten Augen verratend, wie ungeheure Leiden es für seine bunten Träume und phantastischen Spiele zollen gemußt. Diese Augen scheinen mehr zu sehen, als die unseren. Voll Grauen und herber Resignation sind sie auf ein unbekanntes Schrecknis gerichtet. Eine schwere, unsichtbare Faust scheint den Mann dieses Gesichtes an der Gurgel zu haben — unentrinnbar! — Es ist derselbe Eindruck, den Obstfelders Schriften erzielen, der Eindruck eines heißen, hohen, wertvollen Lebens, mit einem bösen, kalten, namenlosen Schicksal, das nicht ruht, nicht schläft, nie abläßt.

Und die Porträtkunst Munchs bietet nun noch eine Steigerung über dies wundersam ergreifende Gebilde hinaus. Das Bildnis einer Frau. Vor dieser Arbeit wünsche ich fast die auf früheren Seiten angedeuteten Mängel von Munchs Lebenswerk unterschlagen, verschwiegen zu haben. Unser chaotischer, zerrissener, disharmonischer und auf mehr als einem Blatte wüster Künstler wird mit dieser Tafel wohl auch den allerstrengsten Anforderungen an künstlerisch technische Vollendung gerecht.

Dieses Porträt ist bei aller Modernität im besten Sinne altmeisterlich. So begnadet ist sein Schöpfer, daß ihm alle Zeitwirren, alles Destruktive, Formauflösende unserer malerischen Entwickelung, alles Negative, so tief er selbst gelegentlich darin befangen ist, hier nur zum besten gedient. Die Vollendung des Gesichtes und der Hände, die beide trotz äußerster technischer Durchbildung höchst ausdrucksvoll, beseelt, lebendig geblieben sind, gehört eben nicht unserer Kunstperiode an, die sich gerade durch den ständigen Zwiespalt, das ständige Neben- und Nacheinander, nie Zugleich im seelischen Ausdruck und technischer Durchbildung charakterisiert. Die stilvoll-geschlossene



Frauenporträt (Gemälde. 1892. Nationalgallerie Kristiania.)

Cora (Radierung)

Einheit dieser heute oft so grell entzweiten Elemente war den alten Meistern eigentümlich und Munch hat diese Einheit in dem hier in Rede stehenden Bildnis vollkommen erreicht.

Hier zeigt er, daß er zu malen versteht, ohne wie der impressionistische Routinier Nur-Maler zu sein und ohne die Dinge totzumalen, wie der Epigone der Tradition. Nur ein ganz moderner Meister durfte, konnte dabei das Gewand so behandeln, wie Munch es tut: Nicht als Kostüm, als einen mit dem Gesicht gleich gewerteten Bestandteil eines Porträtstilllebens, sondern in einer lapidaren Vereinfachung, in einer geschmackvollen Unterordnung, durch die es gerade befähigt wird zur Charakteristik der Persönlichkeit, des seelischen Wertes beizutragen, der hier gegeben werden sollte.

Schlichtheit und Monumentalität, erhabene Schlichtheit kommt in der Haltung, im Rhythmus dieser Frau zum Ausdruck. Ihr Wesen ist so eindringlich, so zwingend erfaßt, daß es auf mich einen viel tieferen Eindruck macht, als alles, womit sonst unsere moderne Bildnerei am Thema „Weib" herumrät. Es ist natürlich nicht mehr, als ein frommer, privater Wunsch, wenn ich sage, alle Frauen müßten so sein, daß man sie so malen könnte. Es fehlte uns dann gewiß manch reizender, prickelnd-erotischer Wert. Aber ist der Wert hier, ist diese Auslegung des Weibwesens nicht tiefer, umfassender, edler, wertvoller und ist Stanislaw Przybyszewski*) nicht etwas einseitig, wenn er an Munch sozusagen eine Einäscherung

*) „Das Werk Edvard Munchs", herausgegeben von Stanislaw Przybyszewski. Berlin, S. Fischers Verlag, 1894. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe brechen hier das Wesen des norwegischen Künstlers zu vier ganz verschiedenartigen Spektren, die gleichwohl alle eine Hauptlinie miteinander gemeinsam haben, nämlich die modern-erotische. Die vibrierende Leidenschaftlichkeit Munchs, die „in unruhvollem Streben" viele seiner Zeichnungen „hinwühlt", um an einen Vers Goethes zu erinnern, der dem größten, verschwiegensten Chaos zum Trotz einer unserer größten, formsichersten Könner wurde, ist in ihrer erotischen Wurzel richtig erfaßt. Darum lesen sich diese vier geistvollen Studien ganz als psychologische Durchhellungen unseres ästhetischen Zeitgeistes vom Erotischen her. Przybyszewski geht dabei am direktesten, ungeschicktesten vor, Meier-Graefe am empfinderisch-künstlerischesten. Allen diesen Arbeiten, am wenigsten denen von Pastor und Servaes, haftet die zeitcharakteristische Eigentümlichkeit an, daß ihre Autoren von den neuen, starken Sensationen, die Munch bot, mitgerissen, dem Künstler, dem Könner Munch unrecht tun. Die

Kaffehausscene (Radierung)

bis auf das zurückbleibende erotische Element vornimmt, dessen pessimistisch-satanistisches Wesen, wie es Przybyszewski beschreibt, dieses Bild mit Nutzen entgegengehalten werden kann?

Angesichts der großen, schlichten, ruhigen Tat, die dieses Bild der Frau bedeutet, erkennen wir, daß Munch nicht nur Nervenkünstler ist. Sein Ringen und Kämpfen mag ihn in noch so entlegene, noch so gefährliche Gebiete führen, die hohen Schwingungen, die er sich zumutet, mögen ihn noch so sehr dissoziieren, er findet immer wieder den strengen, markigen Zusammenschluß. Denn Munch gehört nicht zu jenen Pessimisten, die aus ihrer Fatalität ein eitles Unding von Selbstüberschätzung und krankhaft bornierter Feindseligkeit gegen alles sinnvolle Dasein machen. Sein Widerspruch, sein Hohn verstummt, wo ihm das Leben mit aufrichtiger Liebe entgegenkommt und sanft zuredet. Das leidenschaftliche, ungebärdige Naturkind, das er bei allem Raffinement im Grunde bleibt, läßt sich ruhig die gefährliche Waffe entwinden. —

Ich komme nun zu den Milieudarstellungen Munchs, die, in seiner Art realistisch, sich an seine Porträtkunst angliedern. Um Darstellungen handelt es sich hier, nicht um Schilderungen, denn auch hier schildert, kopiert Munch die Wirklichkeit höchstens einmal zu Studienzwecken, einem Redner gleich, der aus einem kleinen Blatt voll sachlicher Notizen ein wundervolles Gefüge von Gedanken und Empfindungen in leuchtenden Farben erstehen läßt. Auch hinter seinen Milieuausschnitten steht Munch als lebendiger Mensch.

Hier, wo sein Stoff nicht der erlesene, der rhythmische Mensch, die geistige Elitenatur ist, sondern der Mensch des Alltags, hier gelingt ihm allerdings die Überwindung seines Pessimismus nicht. Hier

heftigen, aufgewühlten, formlosen Züge seines Wesens sind durchaus nicht identisch und kongruent mit dem Wesen seiner Kunst. Mit der Tradition der Verdeutlichung seelischer Phänomene durch äußere Vorgänge hat Munch keineswegs völlig gebrochen. Er hat ein schmerzliches, schwieriges Verhältnis zur Wirklichkeit der Dinge, aber er hat es. Wie jeder starke Künstler kommt er nur dort zu einem Bruche mit der Tradition, anstatt zu ihrer individuellen Weiterführung, zu einem Bruche mit der Wirklichkeit, anstatt zu ihrer geistigen Umsetzung, wo er selbst gebrochen, vom schmerzlichen Erleben des Zeitmenschen für Augenblicke um seine Vollkraft betrogen ist. In unserem Text kommen wir gerade auf diese Note Munchs noch zu sprechen.

Der Tag danach (Radierung)

ist er spröder, herber, verschlossener, als dem Einzelnen gegenüber.

Er führt uns zu tragischen, gedrückten Existenzen, die in niederen Räumen beieinandersitzen, wo im trüben Tabaksqualm die Seelen schwerfällig, kreischend, wie schlecht geschmiertes Räderwerk ineinanderarbeiten: Allerhand Bohème in kleinen Caféhäusern, verloren in einem melancholischen Halblicht, bei dessen Schein man den rasenden, einsamen Lauf des Erdballs durch den unendlichen Raum mit Verzweiflung, mit Grauen zu spüren meint. Von einer würgenden Daseinsangst sind diese Blätter beseelt, einer stieren Trauer, welche die Bewegungen der Gestalten oft hemmt bis zur automatenhaften Härte. Hierdurch ergeben sich Wirkungen, die denen nahe verwandt sind, die wir bei Hans Baluschek beobachtet haben.

Auf seinen Wanderungen durchs Alltagsleben, fern seinen Traumgefilden, begegnet Munch nur Dingen, bei deren Niederschrift sich sein Stift gleichsam sträubt. Ein innerlicher Ekel, von dem man kaum begreift, wie er ihn zu ertragen vermag, beirrt da seine Hand und gibt jedem Strich einen eigentümlichen Charakter von unerlöster Schwere und trauriger Verachtung. Seine Eindrücke beschweren ihn, wie schlechte, unverdauliche Speisen.

Typisch für diese Art von Werken ist die Darstellung einer jungen Frauensperson, die gebrochen, erschöpft, wüst in einem bleiernen Schlafe liegt, während auf dem Tisch vor ihrem Bette Gläser und leere Flaschen eine traurige Wache halten.

Wie in einem finsteren, bösen Brüten, das dem Gehirn einen anhaltenden, dumpfen Schmerz macht, wie in trüben Giftdämpfen scheinen solche Blätter radiert, auf denen Munch mit monotoner, dumpfer Klage das Leben um seinen Sinn befragt. Wenn es dann antwortet, so geschieht es in jenen Momenten, von denen uns der Künstler einen besonders charakteristischen auf seiner Radierung Der Leichenwagen vorgeführt hat: Eine Straßenszene. Pflaster, Häuser, Menschen in ihrer ganzen, nichtswürdigen Trostlosigkeit, die durch Übergipfelung des Jammers zu einem brutalen Lachen reizt. Mitten durch dies sinnlose Umherexistieren von Damen und Herren, Ammen, Bäuerinnen und einem vogelscheuchenhaften Zeitungsverkäufer rollt im Trab ein großer, schwarzer, bizarr geformter Leichenwagen.

Für Munch, den Interpreten sprühenden Lebens, als der er uns bereits entgegentrat, bildet die Entdeckung des Todes gleichsam den Punkt, zu dem er auf allen seinen Künstlerfahrten immer wieder zurück-

kehrt, um mit schmerzlichem Sinnen in die Tiefe des Abgrundes zu starren, der unsere Welt vom Unbekannten scheidet. In dem furchtbaren Grenzlande der Todesstimmungen und Todesbetrachtungen weilt Munch gerne und bewegt sich dort mit einer nachtwandlerischen Sicherheit, die Grauen einflößt. Von den Erscheinungen des Todes, der Krankheit, der Auflösung ist er schier mehr fasziniert, als vom naturgewaltigen Rhythmus des Lebens. Dies vor allem trägt dazu bei, sein Schaffen unpopulär zu machen, es den mißfälligen Äußerungen auszusetzen, die dem Memento mori sowohl der rohe, gedankenlose Haufe entgegenbringt, als auch der Weise, der nach zähem Kampfe mit finsteren Gewalten sich in ein tätiges Behagen am Dasein zu retten gewußt.

Die modernen künstlerischen Bestrebungen sind durchaus nicht arm an Zeugnissen dieses philosophisch-romantischen Todeskultus. Gehört doch der Tod wie die Sexualität zu den beliebtesten Schlagworten unserer Zeit und ist er doch bereits für jeden Geschmack künstlerisch verarbeitet und geprägt. Da nun eine gewisse Art Pessimismus und ein gewisser schlechter Geschmack unzertrennliche Gefährten sind, so fungiert in unseren schönen Künsten der Tod zumeist in einer Prägung, die ungefähr ebenso billig, ebenso abstoßend und unfreiwillig komisch ist, wie jene Art von Bierseideln, die das Elixir des Stumpfsinnes in der Form eines imitierten Knochenschädels bergen, dessen Hirnschale als Deckel aufgeklappt werden kann.

Im Unterschied zu unseren literarisch-artistischen Todespriestern, deren lebenslängliche Schwermutsdokumente über die angedeutete Fünfgroschenhöhe niemals hinausragen, mag Edvard Munch einem jener urvorzeitlichen Könige verglichen werden, die ihren starken, ungewässerten Wein aus echten, knöchernen Hirnschalen zu trinken pflegten, die aber mit Gold und edlem Gestein, mit Kunst so herrlich inkrustiert waren, daß der Trinker schließlich kaum noch an die klappernde, blasse Beinschale dachte, aus der Geist und Begeisterung in ihn überfloß.

Als Interpret des Sterbens beginnt Munch, sich einer wirklichkeitsferneren Kunst zuzuwenden. Wie die Schatten des Jenseits, umrändert, durchleuchtet von dem schweren Goldlichte des Gefühls seit Urzeit vor den Phänomenen der Krankheit, des Sterbens, aufglühten, so entzündet sich die geistige Kunst unseres Künstlers in diesem unheimlichen Grenzland. Sein Empfinden wird nach dem Durchgang durch bedrückende Alltagsstimmungen und die bizarr-phantastischen Sensationen, auf die wir nur zum Schlusse unserer Abhandlung einen Blick werfen wollen, ungeteilter und machtvoller. Aufquellend aus tiefster Seele schüttelt und zerwühlt es die Formen wie ein Sturm die Baumwipfel, und wir erkennen vor den Schöpfungen, denen wir uns nun zuwenden, wie gründlich die Schulung, wie gereift das Können eines Meisters sein muß, der, so furchtbar erschüttert von seinen Gefühlen, es doch verstanden, in so starkem Maße Beobachter, Gestalter zu bleiben.

Denn Munchs Realismus verflüchtigt sich nicht angesichts der Szenen, mit denen er sich nun auseinandersetzt. So wenig er uns in seinen „realistischen“ Schöpfungen als ein trockenpedantischer Nachtiftler des Banalwirklichen entgegentrat, so wenig finden wir ihn als Symbolisten, als wirren, stammelnden Geist, der tiefstes Empfinden umsonst ins Prokrustesbett steifer, hieratischer Schablone zu zwängen sucht. Sein wirklichkeitsnäheres und wirklichkeitsferneres Schaffen ist nicht durch eine sinnlose Kluft geschieden. Die Welt seiner lebensvollen Bildniskunst und seiner eigentümlich zwiespältigen, oft schier nüchternen Milieudarstellungen stößt nicht jählings, übergangslos an irgend welche „Halden strenger Linienkunst“.

Sollte ich erklären, was ein Werk, wie die nebenstehend reproduzierte Sterbeszene von Munchs realistischeren Schöpfungen unterscheidet, so fände ich das ausschlaggebende Moment in der lockreren, aber keineswegs geringeren Technik, in einer bildnerischen Ausgestaltung des Stoffes, deren innerste Eigenart aus einem geradezu fieberhaften Ergriffensein vom seelischen Gehalte des Dargestellten entspringt.

Ist es doch eigentlich keine Sterbeszene, die Munch hier vorführt, ist es doch das Sterben, das Todesgefühl, das er als sensitiver Mensch mit namenlosem Grauen, in wildester Panik erlebt, dennoch mit starker Seele gestaltet und uns miterleben läßt.

Jede Faser an dem Menschen, der diese Szene mit Künstleraugen gesehen, muß in furchtbarem Krampfe gebebt haben. Dieser Krampf, dieses kosmische Erbeben, gegen das es keine Hemmung, keinen Halt mehr zu geben scheint, setzte sich bei Munch spontan in Linien, Kurven, Flächen, Flecken um, die alle vom Grauen imprägniert sind, wie von einer flüchtigen Essenz, die im Schwingen und Wogen der Formen frei wird, auf uns eindringt, uns beklemmt, berauscht, ob wir wollen oder nicht, uns denselben Krampf, dasselbe Beben vor dem Tode mitteilt, wie es der Künstler empfand. In einem Augenblicke rasender, unheimlicher Erregung muß Munch diese Komposition empfangen haben, in einem jener Zustände, wo die Augen im Kopfe zu glühenden Glasbällen werden und hinter ihnen das Gehirn gerinnt, so daß eine weisse Nacht des Grauens seine ganze bunte Gedankenwelt lautlos hinwegschwemmt.

Und doch sah der Künstler Munch nicht nur dies fürchterliche Weiß, diese greuliche Wanne der Auflösung auf der linken Bildseite, das Totenbett, den

Sterbezimmer

(Lithographie)

Sterbezimmer

(Lithographie)

Vampyr (Lithographie)

Schauplatz des ungeheuerlichen Vorgangs, aus dem sich zwei erbärmliche, machtlos gekrampfte Menschenhände emporrecken. Nicht ganz zu Boden geschmettert wird der Künstler vom Äußersten. Zwar ergriff es ihn so furchtbar, daß es scheint, als sei seine Seele für einen Augenblick in den Sterbenden hineingefahren und habe aus dessen verglasten Augen ein Stück dieses Bildes gesehen: Diese heißen, dumpfen Luftwellen im Hintergrunde, aus denen wie aus dem Jenseits zwei wildfremde Gesichter emportauchen. Aber doch blieb Munch im Stadium dieser völligen seelischen Dissoziierung Kraft genug zum Beobachten. Unentwurzelt, männlich stark steht der Künstler in diesem heulenden Ansturm der Panik und ehern fest prägt er sich die Züge der Personen ins Gedächtnis, die zur Seite jenes Sterbebettes eine erschütternde Gruppe bilden.

Den Kopf im Rachen eines Empfindens, aus dem nur die festesten Köpfe heil ans Licht zurückkehren, bewährt sich unser Künstler als urteilsstarker, erlesener Mensch. Der geheimnisvollen Naturkraft und den armen Wesen, die vor ihr so kläglich dastehen, steht er überlegen, als ein dritter, als Künstler gegenüber. Diese Gruppe ist ein Meisterstück malerischer Psychologie, ein Meisterstück der Geistesstärke, der es gelingt, in einem tollen Wirbel von Grauen und mitfühlender, menschlicher Angst kalt und hart wie Stahl zu bleiben.

Von einem Dunkel, wie von einer schweren Schicksalswolke, heben sich die Köpfe der Lebendigen ab, die rechts im Bildraume gedrängt stehen, gleich einer führerlosen Herde. Fünf Gesichter und vier Paar Hände bringen hier mehr zum Ausdruck, als ganze Bände nachtastender Interpretation erschöpfen könnten. Da steht ganz im Vordergrunde ein junges Weib, lebensnahe, schauerlich unbewegt von dem heißen Strom der Todesluft, die um sie her zittert. Ihr Gesicht ist starres, unberührtes Vonnichtswissen, das auch in der lässig-gleichgültigen Handhaltung zu grausig erschütterndem Ausdruck kommt. — Und hart neben dieser „Unbeteiligten", deren Augen weit weg sind, in der Ferne, vielleicht bei einem Geliebten, bei Bildern der Lust, bebt ein Höchstbeteiligter, ein Greis, dessen gefaltete Hände schwer, wie machtlose, täppisch abwehrende Knüppel gegen das ungeheure Schrecknis erhoben sind. Das Profil der nächsten Gestalt ist im gespenstischen Glast, dessen Lichtquelle dies gräßliche, wannenartige Sterbebett bildet, zur schreienden Fläche geworden, in der sich nur das Auge scheu, wie geblendet zum engen Schlitz zusammenkrampft. Die untersetzte, asthmatische, vielleicht herzleidende Person daneben steht da, als würde sie von hinten gegen dieses phosphoreszierende Bad der Auflösung hingeschoben und von vorn leise, unentrinnbar gezogen.

Geigerin (Lithographie)

Der Figur im äußersten Hintergrunde scheint dagegen ein eisiger Froststrahl die Wirbelsäule hinabzufahren, so daß ihre Schultern unwillkürlich in die Höhe zucken und sich vorwärtskrümmen, während die schreckssteifen Arme die Hände krampfhaft vor den Schoß pressen.

Wie unheimlich wahr sind doch diese Überlebenden alle in ihrem Todesgrauen, in ihrer Angst um sich, im Egoismus, im Unsinn des Lebens, das in ihnen dem gewaltigen, heiligen Tode gegenüber steht. Wie furchtbar groß, wie erhaben wird vor ihnen dies weiße Totenbett. Immer wieder bannt es unseren Blick, bringt unser Fühlen in ein Taumeln, Gleiten, Fragen, Schluchzen, zwingt uns in sich und in diesen Sterbenden hinein. Sehen seine brechenden Augen das Glanzlicht auf der unteren Bettwand wie einen Sonnenaufgang? – Winken diese armen, unbestimmten Hände? – – – – – –

Und Munch sieht dem Tode zum anderen Male ins schattentiefe Auge. Seine Schwarz-Weißkunst hält noch eine Todesszene fest und sie geht noch direkter aufs Letzte. Sie ist von einer Art, daß ich sensitive Menschen von künstlerisch geschultem Auge dringend bitte, dieses Blatt [Seite 29] nicht des Nachts, allein, zu betrachten. Nur ausgemachte Plebejer des Auges und des Herzens könnten dies ungefährdet tun. Es gibt für die Wirkung dieses Werkes nur das Wort „gräßlich“, aber der Künstler, der es schuf, ist mit ihm so wenig brutal, wie etwa der Physiologe, der eine Vivisektion anstellt. Gräßlich, brutal ist die Macht, die hier mit herber Tapferkeit auf ihre letzte Formel gebracht wird, – der Tod.

Ja, hier ist ihm, dem „Mors Imperator“ die schwindelhafte dionysische Maskerade vom unflätigen Gebein gerissen. Hier ist die Larve, deren buntgestickte Arabesken zu bunten, o Gott wie unsäglich betrogenen Illusionen verführen von der hündischen Knochenfratze geglitten. Hier steht er in Person, der stinkigte Schänder des reinen, heiligen Lebens, das ewige Schandmal der Natur, der eisige Kotwurf ins Angesicht des Höchsten! Seht ihn nicht auf der Bühne, sucht ihn nicht in schwungvollen Versen, zwischen all den gleißnerischen Kulissen und ästhetischen Verbrämungen, womit ihn der Künstler, dieser arme Hahnrei von einem Schöngeist, umgibt, seht ihn hier, wie ihn der Starkgeist, der Forscher, wie ihn Munch unerbittlich ans Licht gezogen: Ganz wirklich, ganz nackt! Schwarze Flecken, schwarze, karge Formen auf grinsendweißem Papier.

Die Sterbenskranke hat ihr Bett verlassen. Man hat sie zu ihrem Lehnstuhl geführt. Da macht nun der Tod etwas aus ihr, das wir nicht mehr verstehen. Nicht mehr die alte kranke Dame, kein Mensch ist es mehr, was da in dem schändlichen Hinrichtungsstuhle sitzt. Die Dienerin tut eine letzte Handreichung mit einer Gebärde, als berühre sie eine Dynamitbombe mit kurzgebrannter, zischender Zündschnur.

Auch auf diesem Blatte wie auf der ersten

Sterbescene sehen wir wieder den Greis mit den ineinander gerungenen Händen. Kaum merklich zitternd steht er neben der Sterbenden, auf seinen Platz gebannt. Ein junger Mensch aber geht entgeistert zur Tür hinaus, als suche er draußen das Leben, an das er kaum noch glaubt, um sich mit einem Strom von Tränen an seine Brust zu werfen. Drei Gestalten im Vordergrunde. Der Mann blickt hin. Vielleicht will er wissen, warum der unsichtbare Schächter im Zimmer so furchtbar lautlos arbeitet, warum keine Knochen krachen, kein Stöhnen wie von einem zu Tod getroffenen Wild hörbar ist . . . . .

So sieht Edvard Munch den Tod und durch diese grausame Bannformel mag er wohl von ihm frei geworden sein, ihn abgeschüttelt haben von seinem Leben. Nach diesem Werke wird er ihn nicht mehr peinigen, ihm nicht mehr die Hände fesseln, aber er wird ihm auch nie ein behagliches Belauschen, ein frohes, faltenloses Nachformen der Lebensdinge gestatten. Einen solchen Künstler läßt dieser Geist nicht, er segne ihn noch so oft.

Munch hat den Tod, der sich in sein Künstlertum eingenistet, nicht in einem gewissen Winkel, nicht in der modernen literarisch-artistischen Requisitenkammer, nicht in jenen Caféhäusern entdeckt, durch die uns seine Milieudarstellungen führten. Das wäre leichte Arbeit gewesen und davon wäre sein Gesicht nicht zu den vornehmen Schmerzensfalten gekommen, die es zieren.

Er gehört zu den ganz Seltenen, denen es um den nicht zu teuren Preis einer Reihe von Lebensjahren vergönnt ist, den bösen kalten Tod zugleich mit der glühendsten Schale zu schlürfen, die das Leben zu verschenken hat. Wer dieses Wunder erlebt und seine Sensation, seine Krise überlebt hat, jene seltsamen Priester des dunkelsten Erdgottes, die treten aus dem Boudoir oder auch aus dem Bordell, wenn Gott es so will, eines Tages mit den Gesichtern Gestorbener hervor. Vom Weibe her, aus dem Joshiwara, das da heißt „Schilffeld“, kommen sie auf den Markt, wo man zwischen Triebleben und Geistigkeit keine Beziehungen kennt, wie aus Grüften oder aus erstickenden Mooren Gestiegene zurück, wie Gespenster. Ihre Triebe haben ihnen die Menschenseele gemordet, aber Aschtoreth hat ihnen den winzigen, amorphen Keim einer neuen Seele geschenkt. Da sind sie zunächst hilflos und stumm, haben kein Lächeln und keine einzige Träne mehr und auf die vernünftigsten Fragen aller vier Fakultäten keine Antwort.

Mählich erwarmen sie dann wieder im Leben zu einem menschenähnlichen Gehaben, aber was sie von nun an künden, verstehen die wenigsten: Nur die, denen der Sinn des Lebens und der Sinn des Todes in ein geheimnisvolles Zeichen verschlungen in ihrer Erotik aufglänzte. —

Daraus mag es sich erklären, daß manche Schöpfung unseres Künstlers, die an sich nicht zu den Werken gehört, in denen er seiner gärenden Phantasie freien Lauf läßt, schon durch ihre Spuren von wilder, urmenschlicher Leidenschaft Schrecken und Schauer einflößt. Daß Munch, wie auf seinem Gemälde „Vampyr“ — wir reproduzieren hier eine Lithographie gleichen Sujets — unmittelbar eine sehr pessimistische Anschauung des Geschlechtlichen symbolisch-lehrhaft vorträgt, ist dazu gar nicht notwendig.

Für meinen Geschmack steht zwar diese Darstellung hart an der Grenze zu jenem nicht ganz erfreulichen Gebiete, das wir als Drittes abgegrenzt haben, aber man muß unbedingt zugeben, daß hier das Malerisch-Künstlerische viel selbständiger dasteht, viel liebevoller, edler behandelt ist, als auf manchem der Blätter, auf denen uns Munch nur als Persönlichkeit entgegentritt, mit denen es ihm nur auf das literarische Aussprechen einer Idee, oft nur des Schattens einer Idee ankam.

Auf dem „Vampyr“-Bilde wird ihm das Weib zur schweren, schwülen Fleischlast, zum „Fleisch“ in jener altertümlich dumpfen Bedeutung, wie sie im Sprachgebrauche des Asketen auftritt. Kein Mensch, kein Individuum ist dieser Vampyr, aber noch weniger ist er ein phantastisches Gespenst. Hier hält sich Munchs Symbolik vom Symbolismus noch vollkommen frei, noch bedarf sie hier keiner armseligen Attribute.

Das Haar, das wie ein schweres, klebriges Netz auf das Opfer niedersinkt, der scheußliche Ausdruck des vereinfachten maskenhaft starren Gesichtes, dessen verdeckte Lippen mit solcher Gier zu saugen scheinen, daß uns fast die entsprechenden Gehörseindrücke suggeriert werden, diese lastenden, amorphen, unentrinnbaren Arme — das Opfer, der „Mann“, der hier wie eine Puppe „gehandhabt“ wird, von einer Macht, die stärker ist als er, — all das spricht die deutliche, direkte Sprache übercharakterisierter Formen, nicht das absonderliche Latein einer symbolistischen „rätselhaften Inschrift“. — Und ist der Eindruck, den wir empfangen, auch maßlos quälend, schmerzlich, läßt er uns zur Verehrung der künstlerischen Wahrheit, der er dient, auch erst dann gelangen, wenn wir einen Schauer, wie vor etwas furchtbar Obszönem überwunden haben — so ist der Eindruck als solcher doch stark und mit den ehrlichsten Mitteln erzielt. —

Man soll sich freilich hüten, von Schöpfungen dieser Art, die ja durch ihren sensationellen Charakter einigermaßen dazu verführen, allgemeine Schlüsse

Landschaft mit Kindern (Gemälde)

auf das Wesen eines Künstlers und seines Lebenswerkes zu ziehen. Auch im Erotischen ist Munch, so weit er geht, so viel er sich an satanistisch-pessimistischen Ausbrüchen leisten darf, groß, uneinseitig, Künstler.

Das wäre er nicht, wenn Erotika von dieser Empfindungsfarbe sein einziger Ton, sein erstes und letztes Wort wären. Wie naiv, wie kindlich, trotz allen scheinbaren Raffinements, klingt bei Munch dieses emphatische „So verfluch' ich die Liebe!" Die arme, nackte, letzte Not, die Décadence hat so viel Pathos nicht mehr zu vergeben.

Man darf nicht vergessen, daß hier hinter dem Aufschrei kein impotentes Gezwerge steht, sondern ein triebstarkes, urwüchsiges Naturkind, ein Norweger, dessen Seelenhaushalt zwar nicht ganz ohne den modernen Kultur- und Überkulturfirniß bestehen kann, der sich aber an dies sekundäre, äußerlich „moderne" und raffinierte Element nie verkauft hat.

Von dieser Seite her eine Konstruktion wagen, die Munch in's Schema „Décadence" einspannen wollte, wäre Wahnsinn von der gleichen Art, wie sie jene Kritiker beseelte, die aus Strindberg, diesem nahen Geistesverwandten Munchs, das Zerrbild einer Nervenmolluske und eines sadistischen Wüterichs gemacht haben.

Warum sollen tiefe seelische Depressionen, wie sie in letzter Wucht eben fast nur aus bösem, erotischem Erleben aufsteigen können, verschwiegen werden — wenn anders ihr Verkünder den Nachweis erbracht hat, daß er kein sexuell entgleistes oder verkümmertes, einzelliges Wesen ist, sondern ein reicher, starker, auf allen Lebensgebieten in heftiger Lust und in heftiger Unlust erlebender Mensch?

Dies ist eben die hohe, wundervolle Gnadengabe des wahren Künstlers, daß auch seine tiefsten Leiden nicht in ausganglose, lähmende Schrecknisse führen, daß sie vielmehr, wie sie in ihrer Heftigkeit nur aus einem tiefen Lebensgefühle entspringen konnten, den Künstler selbst und sein Publikum auch unwillkürlich zu einem starken Empfinden von der Allmacht, vom Höchstwerte des Lebens zurückführen.

Das Lebenswerk, nicht irgend welche Einzelleistungen, eines echten Künstlers entläßt uns niemals mit lebensfeindlichen Gedanken und Gefühlen, und hätten wir bei Edvard Munch noch irgend einen Zweifel an seinem Rechte, recht zu haben, das ich eingangs zu untersuchen versprach, so würde uns ein Blick auf sein Verhältnis zur Natur die letzte Gewißheit geben.

Munchs Naturgefühl ist sein Lebensgefühl. Es ist keine wie immer poëtische oder philosophische Auffassung der Natur, was er gibt und was wir hier meinen, sondern in der Tat ein Gefühl, etwas unmittelbar Packendes, Zwingendes, Mystisches.

Vor allem bleibt Munch auch als Landschafter durchaus er selbst.

Herb, rauh, oft ungezügelt, aber immer voll ehrlicher, innerlicher Wärme, braucht er sich nicht in den Niederungen mühseliger Stimmungsmalerei, auf der erkältenden Jagd nach „schönen“ oder „interessanten“ Motiven abzuquälen. Jedes Stück Natur, auf das in ergriffenen, begeisterten Momenten sein Blick fällt, steht für ihn sofort in einem strahlenden Lichte. Die Formen, die er dann sieht, kehren aus ihren alltäglichen, gewöhnlichen Bedeutungen zu ihrem ahnungsvollen Urwesen zurück. Munchs Landschaft hat eine urweltliche, innige Einfachheit, eine natürliche, nicht künstlich herbeigequälte panische Stimmung, in welcher Bäume und Sträucher, Wasser und Wiesen ohne Anthropomorphismen, ohne intellektuelle, berechnete Zutaten geheimnisvoll, lebendig, seelisch, krafterfüllt werden.

So ist das Gemälde Sturm eine der zwingendsten Naturoffenbarungen, die uns die neuere Kunst gebracht hat. Nichts Äußerliches, kein Anklang, sondern eine tiefe, innerliche Verwandtschaft, die wir nur empfinden, nicht technisch-kritisch herausspüren und formulieren können, erinnert mich hier an Arnold Böcklin.

Der Südgermane und der Nordgermane, soweit ihre Wesenheiten und die Sonderzüge, welche Milieu, Bildung, persönliche Liebhaberei usw. hervorbringen, auch auseinanderliegen, einen wesentlichen, wesentlich germanischen Wert zeigen uns hier beide. Es ist eben jenes starke, aus starkem Blute geborene Naturgefühl, welches die Landschaft zu einem mystischen Ereignisse für die Seele macht, zum religiösen Erlebnis, wenn man nur hinter diesem Worte kein Herrgöttchen oder gar irgend ein Glaubensbekenntnis aufmarschieren sieht.

Diese glückselige Primitivität und Frömmigkeit der Natur gegenüber teilen die Großen deutscher Nation mit niemandem auf der Welt. Für Böcklin wie für Munch ist die Natur kein Idyll und auch kein strenges, nahrhaftes Ackerland. Keine rein optische Sensation, in der befangen z. B. viele der kleineren französischen Impressionisten zu unfreiwilligen Stillebenmalern wurden, aber auch kein Brutnest von verzerrtem, anthropomorphischem Dämonismus. Was hier statt all dem und vielem anderem sei, ist kaum zu sagen, wenn wir nicht zu Dingen, die erst heute anfangen zur Klärung zu drängen, voreilig zugespitzte Begriffe zimmern und neue Schlagworte prägen wollen: Es ist Naturgefühl von stärkster Innigkeit, Naturmystik, die aber nichts Blasses, Abstraktes, Schemenhaftes hat, sondern aus derbem, heißem, lebensrotem Blute, aus wallendem, irdischem Lebensgefühl geboren ist.

Kein Kulturland der Welt hatte weniger Großstädte, war so lange ausgesprochenes Kleinstadtland als Deutschland — die Schweiz und Norwegen ähneln einander hierin noch ganz besonders — und daher, aus dem Geiste unserer Landschaft, aus der Landschaftlichkeit unseres Landes hat unsere Kunst jenen starken, eigenartigen Wert, den Böcklin gerade noch der fortschreitenden, naturnotwendigen Umgestaltung entreißen, zusammenfassen konnte. —

Werturteile können aus einer so unendlich einfachen Tatsache gewiß nicht gefolgert werden. Geschmacksurteile aber können sich bei ihr aufstellen wie überall, und deshalb möchte ich zur Unterstreichung meines Geschmackes ausdrücklich betonen, dass Munch, den ja seine heftige „Modernität“ zu einem zwecklosen Studienaufenthalt in Paris verlockte, sicherlich weit davon entfernt ist, ein bewußter Germane mit jenen bewußten Brusttönen der nationalen Phrase zu sein. — Will ich ihn durch diese Schrift menschlich nahe bringen, so doch um Himmelswillen nicht in die Nähe derer, für welche die reiche, nicht nur die Nationen, sondern das All umspannende Welt der Kunst mit der vaterländisch dekorierten Wand der Kommerssaales verstellt ist. Man kann wirklich das Wort „deutsch“ auch anders aussprechen, als im Ton der Bierrede. —

Ich kann, ich will, wie gesagt, hier keine Parallele Böcklin-Munch durchführen, glaube aber, im Hinweis auf den „Sturm“ um die Beipflichtung bitten zu dürfen, daß hier in der Tat eine tiefe geistige Identität obwaltet.

Das rein Gegenständliche dieses Meisterwerkes ist freilich geradezu banal: Nur ein paar Häuser, ein

paar Bäume, eine Gartenmauer, ein paar menschliche Gestalten im Vordergrunde! — Allein dies banale Gegenständliche wurde von Munch in einem jener Momente gesehen, wo sein Blut in Wallung war und seine Seele die geheimen Schauer, das andere, das panische Leben der Dinge aufs deutlichste empfand. Dies geschah noch dazu in einem Momente, wo die Naturkraft selbst als Sturmwind das Grauen, die tiefe Poesie, die auch im Gewöhnlichsten schlummert, erweckt hatte. Schleier einer hellen, nordischen Sommernacht halten diese Häuser und Bäume eingehüllt. Heller, fast grell treten aus ihnen nur die Gartenmauer, die nackte Wand des vordersten Hauses und vor allem seine starren, drohend erleuchteten Fensterviereckе. Dies Haus steht, vom Fundamente bis zum Dachstuhl erleuchtet, wie zu einem unerhörten Feste, mit Gästen, von denen man sich keine Vorstellung machen kann. Einer jener rätselhaften Windstöße, die uns in der Nacht oft an Landschaften und Plätzen irre werden lassen, welche uns bei Tag und bei unbewegter Atmosphäre bis zum Überdruß vertraut sind, biegt den Baum und wühlt sich weiter mit einem warmen, brünstigen Heulen, das ferne, wie in einer ungeheuerlichen Befriedigung, lallend erstirbt.

Da stehen auf dem Platze vor diesen wildbewegten und fremdartig starren Gegenständen, über denen ein grauer, schwerer, am Horizonte bedrohlich glimmender Himmel liegt, noch viel fremdere Gestalten. Klexe, Pinselhiebe! — Aber sie leben und leben nicht nur malerisch-optisch. — Wer sich kindlich daran ergötzt, in dem Reiter auf Böcklins bekanntem Herbstbilde den Tod zu erkennen, der mag meinethalben hier irgend welche Leute erblicken, die sich ihre Kopfbedeckungen festhalten. So fungieren sie gewiss im Gegenständlichen, im banalen Rohmateriale dieses Kunstwerkes. Wie sie aber der Künstler wiedergab, sind sie mehr, nichts und alles: Veranlassung, Zwang, viel zu empfinden. Man könnte an einen Trupp dämonischer Naturgeister denken, die der Sturm hier abgesetzt, die nun stehen, sich orientieren und beratschlagen, welchen Weg sie zu den Bewohnern dieser Gebäude einschlagen wollen, zu den Sterblichen, die in der schwülen, empörten Luft draußen die Gefahr wittern. — Ein Arm scheint nach dem hellerleuchteten Hause zu deuten. Dort könnte sich ein überwaches, ein wankendes Bewußtsein mit all dem Licht gegen eine furchtbare Angst, eine unbestimmte, grauenvolle Erwartung verschanzt haben.

Auch vieles andere kann vor diesem Bilde empfunden werden, aber Empfindung muß es, muß auch die Landschaft auf Seite 34 auslösen. Jeden, der eine, wie immer geartete höhere Welt besitzt, muß diese Art Naturdarstellung mit elementarischer Gewalt in diese Welt hineinreißen, weit über's Gegenständliche hinaus.

Der Kontrast eines so lebensvollen Werkes zu den dürren, furchtbar harten Formeln, in denen Munch, wie wir früher sahen, dem Todesempfinden auf den Grund ging, ist erschreckend groß. Man versteht kaum, wie ein Mensch die Elastizität, die Zähigkeit erbringt, diese Extreme von schwelgendem Naturerleben und erloschenem Grübeln, von grausiger Angst in sich zu vereinigen. Einen solchen Menschen, einen solchen Künstler sieht man nicht mehr als der Natur vertrautesten Sohn. Fast hat er die ewig unerforschlichen Augen der Göttin selbst, fast tritt er fremd, als nackte, unfaßbare Naturkraft vor uns hin, in welcher Leben und Tod ungeschieden ineinander weben.

Wollen wir uns aber angesichts eines solchen Phänomens nicht mit einem Gefühle der Bewunderung, einem Schauer der Ehrfurcht begnügen, so brauchen wir auf eine Erklärung keineswegs zu verzichten.

Der ganz bestimmte, hochpersönliche Stil, in welchem Munch uns seine letzte, abgründige Weisheit vorträgt, die nur dieser ganz Lebendige, Glühende so an der Wurzel fassen konnte, er kann genetisch abgeleitet werden. Wenn ich dies im folgenden tue, so knüpfe ich damit zugleich an frühere Fäden dieser Betrachtung an, wie sie an Munchs Verhältnis zum Naturwirklichen angesponnen wurden. Auf Seite 39 sehen wir einen verhältnismäßig frühen Munch, ein schlicht realistisches Interieurbild, das vollkommen in der Kategorie „Arme-Leut-malerei" rangieren würde, hätten wir es in Munch nicht mit einem Künstler zu tun, dessen Schaffensprinzip in vorbildlicher Weise gerade solche Kategorien umstößt, dabei alle diejenigen kompromittierend, denen diese eng eingepflöckten Bezirke in der Tat als Tummelplätze ihres Geistes genügen.

Hier hat sich auch Munch beschränkt auf ein Stück damaligen Zeitgeschmackes, wie er mit seinem eigenen zufällig einmal zusammenfiel, beschränkt auf einen Teil der Geistigkeit, die er zu vergeben hat.

Denn was an Geistigem auf diesem Gemälde mit der Milieunotiz gegeben ist, ist schön, aber gewiss nicht viel: Eine Empfindung, wie sie auch ein einzelner, auf dem Klavier gegriffener Akkord erregt. Ein Gefühl, das zu sentimental ist, um die ganze Seele zu ergreifen, das nur wie mit einer warmen, köstlichen Hand darüber hinstreicht, so daß uns von diesem Krankenzimmer in der Erinnerung fast nur der Hauch dieser weißen Gardinen, dieser Blumen im Sonnenschein bleibt, — etwas Freundliches und Stilles.

Die künstlerischen Ansprüche aber, die Munch

Sturm (Gemälde. 1893.)

Frühling (Gemälde. 1889. Nationalgallerie Kristiania.)

an sich stellt, konnten sich mit dieser Art von Wirkung nicht zufrieden geben. Der realistische Milieuausschnitt, wenn auch hier noch so belebt von feinem, stillem Empfinden, gab nicht, was er suchte und wollte. Über das moderne Genrebild, eine Ausdrucksform, die er selbst in dieser künstlerischen Vollendung immer noch mit anderen geteilt hätte, strebt er rastlos, sich zermürbend in der Vertiefung des Gefühls, zur absolut eigenen, individuellen Form. Nur wen von der klaren Wirklichkeit aus die Stimmen des eigenen Inneren weiterführen in ein Reich der Probleme, der Zweifel, der Träume, zu den feinsten, raschesten Schwingungen, deren die Menschenseele fähig ist, nur wer diese Schwingungen in entschiedenen künstlerischen Formen verkörpert, sie nicht im Chaos des Gestaltlosen verebben läßt, nur der erreicht diese ganz eigene, ganz individuelle Form. Munch fand sie für das Lebensproblem, dem er mit seinem Interieurbilde nahetrat, das ihn an dieser Darstellung stachelte, als Hintersinn reizte und weitertrieb, in seinem Werke: Das kranke Kind. Wir reproduzieren es auf Seite 41 nach einer farbigen Lithographie, welche den denkbar stärksten Extrakt des Stimmungsgehaltes dieses Themas darstellt.

Die äußerste Vergeistigung aller bildend künstlerischen Elemente hat Munch hier erreicht, der Höhenpfad, der ihn aus den Niederungen und Nebeln des Naturwirklichen emporführte, erreicht hier den Gipfel, von dem der Blick in eine unermeßliche Tiefe fällt. Hier ist, wie eine Art Verklärung dargestellt wird, wie aus der Todesnähe ein zauberhaft unirdisches Leuchten stark heraufgehoben, das mit dem Mute, mit der Überzeugung eines Propheten bekannt wird, auch die Kunst selbst verklärt worden. Die Empfindungen, aus deren Gewühl sich dies Wunderwerk zusammenschloß, kennen nichts Unmögliches mehr. Sie antworten auf keinen psychologischen Anruf mehr, denn hier ist größtes Mitleid und auch strengste Härte, eine Festigkeit, ja Festlichkeit des Empfindens, das vor dem Bilde des Todes wie in bräutlichem Schmuck und kriegerischen Waffen zugleich steht. Es ist eine panische, Allgefühle erregende Kunst, keine sentimentale. Zu einer unheimlichen und dennoch rührenden Bedeutsamkeit reckt sich hier jede Linie, schwillt jede Nüance der Farbe. Blau ist hier Nacht, Himmel, Jenseits, Geheimnis. Rot schreit hier, windet sich wie in der ungeheuren Qual sinnlos hinblutenden Lebens um die Formen. Gelb gibt uns hier als Lokalfarbe ein Gefühl, das fast Empörung, tiefste Indignation gegenüber dem furchtbaren Elend dieser jammerumbrausten Erde ist — während es als Licht den leidenden Zügen dieses Menschenkindes priesterlich die Weihe eines Adels verleiht, der viel höher und viel älter ist, als jener der „Tüchtigsten".

Könnte ein Kunstwerk, wie dies Kranke Kind von vielen in seiner ganzen Tiefe nachgefühlt werden,

ich könnte mir nicht denken, daß eine andere oder geringere Reaktion erfolgte, wie etwa damals, auf die Predigten Savonarolas. Und hier trägt sich das Ungeheuere, dessen Anblick nur der reifste, der schöpferische Mensch ohne zu versteinen und ohne panisches Wehegeheul erträgt, ohne jedes Pathos, ohne die letzte Spur einer vom Wesentlichen ablenkender Rhetorik vor.

Hier tritt es mit einem Blicke vor uns hin, der uns im Innersten umkehrt, und könnte es diese Wirkung auf die Massen ausüben, sie würden ihre Theaterdirektoren steinigen und aus dem bunten Wandschmucke der Kunstausstellungen hohe, breite Scheiterstöße schichten. Ein solches Kunstwerk, das der sinnende Allgeist in einer Stunde tiefsten Selbstmitleides geträumt haben könnte, müßte den kleinen Gott und Weltschöpfer der niederen, anthropomorphen Vorstellung vor Scham versinken machen.

Munchs höchste, äußerste Vergeistigung, Werke dieser Art, die den in vielen Stimmungen sicherlich modern-naturwissenschaftlich denkenden Künstler in einem Zwiespalte mit allem Derben, Schmerzlich-ungefügen seiner Natur zeigen, in einem Konflikte, der wohl die geheime Tragik seines Lebens ausmacht, sie deuten auch auf den ersten amorphen Keim einer ganz neuen, hochgeläuterten und differenzierten Art von Religiosität. Sie atmen eine vornehme, männliche Frömmigkeit, die vor dem Übersinnlichen nicht negerhaft auf dem Bauche liegt, nicht in malabarischen Sprüngen vor ihm wie vor einem fratzenhaften Idole kankaniert. Diese Frömmigkeit ist wissend. Im „Übersinnlichen" kennt und verehrt sie nur eine letzte Wandlung, die ätherhafteste Modifikation des Sinnlichen. Ihre Arme breiten sich aus wie nach einer Gabe, die sie nicht demütig, sondern in ruhiger Würde als einen Lohn für große Leiden empfangen dürfte, nicht als Gnade. Ihre Augen sind angstlos und voll stiller Sehnsucht nach oben gerichtet. — Aber mit beiden Füßen steht sie derb, trotzig und treu auf der treuen, derben Erde.

Blätter wie „Trost" und „Der Kuß" sind wohl kaum geeignet, diese Auffassung zu widerlegen. Wir würden ihren Empfindungsgehalt tief herabsetzen, wenn wir ihn mit der Bezeichnung „lyrisch" abtun wollten, wie wir z. B. auch einem Dichter wie Alfred Mombert bitteres Unrecht täten, wollten wir ihn einen „Lyriker" nennen. Dies Wort riecht heute nach Literatur, nach Unberufenem, Uneigentlichem, genau wie vor etwa zwanzig Jahren das Wort „Poet" auf einmal nach dumpfer Atelierluft hinter dicken Butzenscheiben roch.

Ich ziehe übrigens den Namen Mombert hier nicht ohne Grund heran. Wer nicht zu „dieser Sorte" gehört, über die er einmal in seiner „Schöpfung" seufzt, wer in Mombert mehr erkannt hat, als eine literarische Kuriosität, der wird die Parallele zu Munch verstehen und in diesem besonderen Falle, wo es sich nicht um einen Literaten und einen Kunstmaler, sondern um zwei geistige Phänomene handelt, zulassen, daß zwei Erscheinungen aus zwei verschiedenen Kunstgebieten konfrontiert werden.

Als Nation müssen wir Mombert Dank zollen, daß sein dichterisches Schaffen uns erlaubt, darauf, als auf den kongenialen Wert gegenüber der künstlerischen Welt des Norwegers hinzuweisen. Ich glaube nicht, daß irgend welche direkte Beziehungen zwischen der Wortkunst Momberts und der Bildkunst unseres Meisters bestehen. Dazu sind beide Persönlichkeiten viel zu eigenwüchsig, divergieren in allzuvielen Einzelzügen, aber die Grundlinien zeigen doch einen auffallend ähnlichen Verlauf.

Beide kennen keine Technik im konventionellen Sinne, beide haben zur Tradition im Formalen ihr eigenes, schwieriges Verhältnis. Bei Mombert sind es diese waghalsig, zwischen Vers und Prosa taumelnden Sätze, in deren Blutrhythmus, wenn man dies Wort würdigen will, die Sprache die tiefsten Geheimnisse der Dinge verrät, die sie bezeichnet. Bei Munch die halb freiwillig, halb zwangsmäßig subjektive Formgebung, welche so unheimlich erhellte Konzentrationen auf Einzelheiten erlaubt, so vieldeutige Umgestaltungen, Erweiterungen der Erscheinungen.

In beiden wirkt dasselbe schicksalsmächtige Titanentum, gegen welches arbeitsernste, überlegene Kulturgesinnung mannhaft ins Treffen geführt wird. Beider Welt ist urgebirgshaft, kyklopisch, und doch belebt von lichten, elfisch-zarten Erscheinungen. In diesen beiden Männern braust ein panisch wildes, glühendes Naturgefühl. Eine Verwandtschaft mit allen Elementen, mit allem Elementarischen ist ihnen eigen und ist ihr größtes Glück und ihre schrecklichste Gefahr. Beide wissen dabei um den Tod, um die letzten fürchterlichen Schauer des Erlöschens. „Der Riesen Stärksten" haben beide überwunden, jeder in seiner Art. Ihre Jenseitigkeit, Übersinnlichkeit ist durch keine brutale Grenze vom Triebhaften geschieden! Bei beiden ist sie aus den erdschweren Stoffen destilliert wie ein leichterer, flüchtiger Äther. Und beide, wenn sie schaffen, sind „wie von Steinen überschüttet und Tränenstürzen".*)

Ich erlaube mir nun, ein paar Verse aus Momberts „Schöpfung" hierher zu setzen:

„Wir stehen uns schlank, nackt, aufrecht gegenüber,
Unsere Häupter strahlen.
Ringsum haben sich tiefe Teiche gebildet,
Es regnet in die Teiche.
Zwischen unseren Leibern schwebt eine Sonne.
Ich ruhe geblendet. Du ruhst geblendet.
Es naht der lange Kuß, der alles endet."

*) Alfred Mombert: „Die Schöpfung" (80).

Das kranke Kind

(Farbige Lithographie)

Die optischen Eindrücke, die sich aus diesen Worten für unseren inneren Sinn ergeben, können wir sie uns anders malerisch formuliert denken, als in der Kunstsprache Edvard Munchs? –

Oder könnten wir das, was uns Munchs Bild „Trost“ sagt, in schönere, reinere, ruhigere Worte kleiden, als in die Strophe Momberts:

„Ich will die ganze Welt neu zeugen.
Und dir lächeln, wie am ersten Tag.
Du sollst jung werden, so jung dein Herz mag.
Ich will dir die Birke schenken.
Und ich will alles neu machen,
Es soll keine blaue Wölbung mehr zerkrachen.*)

* * *

Ich nehme ungern Abschied von der Kunst Edvard Munchs, die unserem besten, schwerstgeprüften Empfinden so nahe ist. Sie war uns interessant, sie wurde uns lieb, ja fast heilig, wenn wir anderem, als den Sternen erlauben dürften, über uns zu stehen. Sie redet uns in dieser Zeit der Leute viel zu eindringlich vom Menschen, als daß wir sie nicht von Herzen lieb gewinnen müßten. Sie ist so ehrlich und kunstlos, diese Kunst, in unserer Zeit der krampfhaften Bemühungen, bei denen man vom bloßen Anblick selber manchmal zu Krampfzuständen kommt.

Nehmen wir Abschied von Edvard Munch und sehen wir seiner Kunst noch einmal ins Auge. Betrachten wir sein Blatt Der Kuß.

Die feindlichsten Pole dieser Menschenwelt, die Gegenkräfte von Anbeginn, die, einander fremd im tiefsten Grunde, furchtbar hart in die Bezirke ihrer Wesenheit gebannt sind, sich ewig suchend und ewig fliehend, gehorsam dem Machtspruche eines geheimnisvollen Naturgesetzes aus ewig endlosen Kämpfen doch immer wieder zu heißen, brünstigen Versöhnungen, Vermählungen ineinander taumeln: Mann und Weib — nackt — umschlungen – küssend vereinigt.

Das Mysterium, das die furchtbaren, leidvollen Gegensätze, die äonenalten Zwiespälte des Seins in einer seligen Sekunde aufbrennen läßt in der Glut einer unsinnigen, bewußtlos brünstigen Umarmung, das Unfaßbarste, Jenseitigste, Unirdischste, davon der Name „Liebe“ nur einen Hauch, einen blassen Schimmer eingefangen, es geschieht, es erlebt sich mitten im Alltag auf dieser unserer Erde, in unserer Stadt. Nicht in den Märchenzeiten, sondern heute. Munch stellt sein küssendes Paar vor ein Fenster, durch das man die Wand des gegenüberliegenden, banalen, alltäglichen Hauses deutlich sieht. Er vollzieht eine Konfrontation. Ganz absichtslos, ganz ohne Zorn und Eifer. Mit leisem, etwas schmerzlichem Tonfall sagt er die Worte: „Das Schöne, das Erhabene, das, was uns hinausweist über all den Schmerz und alle die Häßlichkeit, was darüber hinaus liegt, es geschieht an einer Grenze.“

* * *

Ich war schon, als ich diese Schrift begann, auf den Einwurf gefaßt, es handle sich in Munch überhaupt um ein Grenzphänomen, um eine bizarre Erscheinung aus jenem wunderlichen Gebiete, wo Künstlerisches sich ins Pathologische verliere, wo zwischen unendlichem Geröll und traurigem Trümmerwerk wohl hie und da ein Körnlein, ja ein Klümpchen Edelmetall aufleuchte, das Unerfreuliche jedoch bei weitem überwiege.

Diesen Einwand, der Munch ja in der Tat von seiten der landläufigen Kritik bei uns in Deutschland widerfuhr, hat die berufene Kritik in jener früheren Publikation*) bereits gebührend abgelehnt, und ich bin um so mehr der Mühe überhoben, mich hier gegen diesen lächerlichen Einwand polemisch erheben zu müssen, als ihn das Bildermaterial dieses Heftes widerlegt, das wohl keine Arbeit enthält, darunter Bubenhände ihre beliebte Devise „verrückt“ auch nur mit einem Schimmer von Berechtigung schreiben könnten.

Wenn es hier mit voller Absicht unterlassen wurde, eines der stark exzentrischen Blätter oder Bilder Munchs zu reproduzieren, so geschah das keineswegs aus dem Gefühle, man müsse ein Stück dieses Künstlers verschweigen, unterschlagen. Es geschah rein auf Grund meines persönlichen Standpunkts, von dem aus ich Munchs Exzentrizitäten, die ja doch keineswegs die Hauptlinien dieser Kunst bilden, zwar persönlich würdige, sie aber beim besten Willen nicht als Kunstwerke in dem Sinne der hier gezeigten Schöpfungen werten kann. Wir sind hier am Schlusse bei jenem dritten Schaffensabschnitte unseres Künstlers angelangt, von welchem ich eingangs zu reden versprach. — Hier interessiert uns Munch nur noch als Persönlichkeit, nicht mehr als Künstler.

Hätte ich die Arbeiten, von denen hier noch zu handeln ist, in einem Skizzenbuche entdeckt, ich hätte meine reine Freude an manchem Blatte gehabt, hätte sie überhaupt nicht als Exzentrizitäten empfunden. Sicher handelt es sich ja auch bei vielen dieser Blätter, an denen nichts stört, als die Tatsache, daß sie lithographiert, als gravitätische Kunstblätter vorliegen, um Launen und groteske Purzelbäume eines genialen Phantasiemenschen, um geistvolle Schmierereien, über welche sich diejenigen zuletzt erbosen sollten, die sich jede geistlose gern gefallen lassen, wenn dabei nur irgend ein triviales Sentiment oder eine banale Maxime zu Ehren kommt.

*) Alfred Mombert: „Die Schöpfung“ (129).

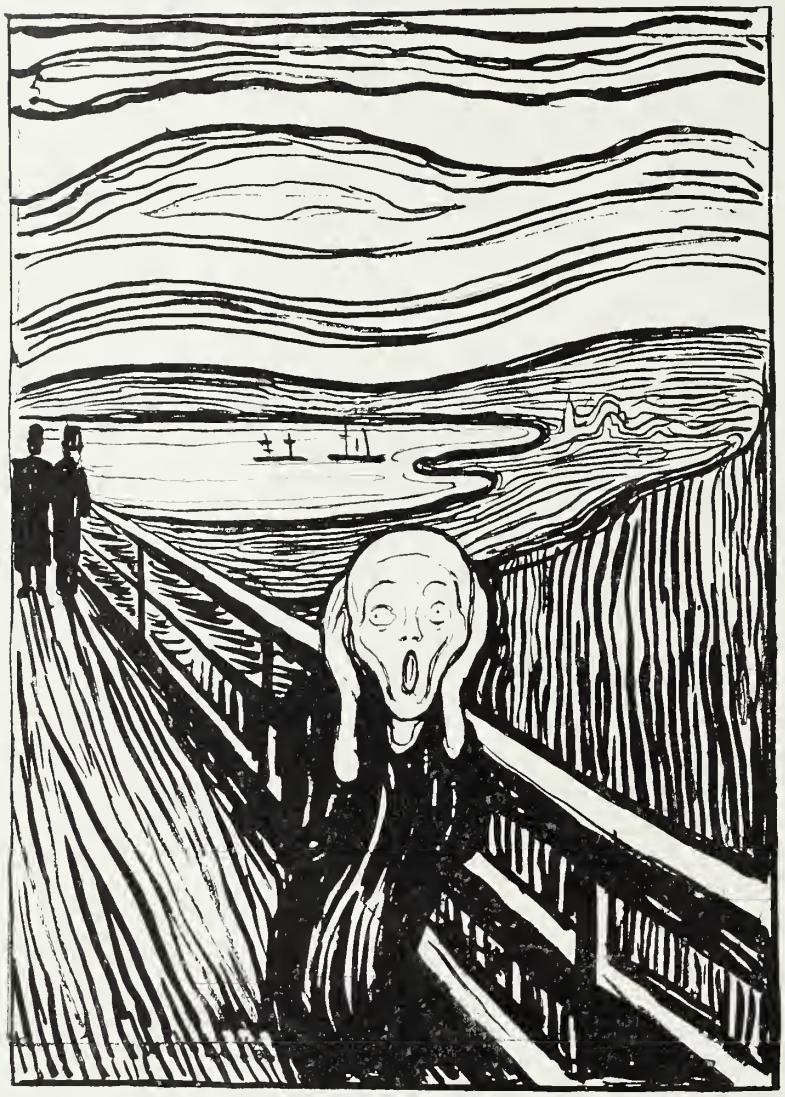
*) Vergleiche auch Seite 23.

Der Kuss (Radierung)

Unter Munchs humoristischen Eskapaden gefiel mir besonders die Darstellung einer Art von Pudelmenschen, der gierig nach dem Knochen springt, den ihm ein dicker Clown vorhält. Dann ein Tuschechaos, aus dem eine larmoyante männliche Fratze und ein spindeldürres Fräulein mit einem übertrieben dicken Kopf auftauchen. Verliebt bin ich geradezu in ein technisch mehr als primitives „Kunstblatt", das den Garten der Kunst durch verschiedene, charakteristisch zwerghafte Bäumchen darstellt, die verschiedene Herren, welche in ihrer Geschäftigkeit lebhaft an Kellner erinnern mit drastischen, wenn auch nicht salonfähigen Methoden düngen. Alle sind in größter Aufregung, und einigen ist es sogar entschieden übel geworden.

Aber Munch ist bei seinen exzentrischen Anwandlungen nicht stets von so glücklicher, humoristischer Überlegenheit. Es gibt da Blätter, zu denen man trotz, ja eher wegen ihrer starken, unfreiwilligen Komik doch lieber weinte, als lachte.

Da kränkt uns z. B. eine olivgrüne Frau, die – niemand weiß warum – ein blutrotes Lebkuchenherz traumverloren zum Munde führt, als wisse sie nicht recht, ob sie hineinbeißen solle oder nicht. Da schwebt ein Wüstengeier mit einem Weiberkopfe über einem halbverwesten Kadaver, da lümmeln Mann und Weib in schauerlichen Konturen auf einem wüsten Strohsack. – Oder Munch entstellt seine herrliche „Madonna", einen prächtigen, weiblichen Halbakt mit erotisch-verzücktem Gesicht, durch allerhand Zutaten von banalstem Symbolismus: Herumschwänzelnde Spermatozoen und einen schmerzbewegten Embryo. Ich kann auch mit Munchs Flügelweibern über Skeletten, seinen Leuten mit dreieckigen Augen, mit seinen roten und blauen Klecksen auf Schwarz, bei denen man an eine Begegnung im Weltraume denken soll, nichts anfangen. Ich kann mir nur zu erklären versuchen, wie ein Künstler von Munchs seelischer Großheit zu solchen Ausschreitungen kommt.



Geschrei (Lithographie)

„Ich fühlte das große Geschrei durch die Natur"

Ich glaube, die psychologische Erklärung braucht da gar nicht weit hergeholt zu werden. Immer quellen Munchs wertvolle Leistungen unmittelbar aus stark erschütterter, wild bewegter Seele, immer empfängt er seine Eindrücke wie ein Seher, verarbeitet er die Wirklichkeit, indem er sie in den höchsten Temperaturgraden, deren die Seele fähig ist, umschmilzt. Dieser Hochdruck von Geistigkeit muß ja, wenn er sein Ziel erreicht hat und wieder verebbt, eine Schwächung, eine Leere, eine Angst hinterlassen. Diese Angst, die Depressionen, welche bei solchen Ekstasen unvermeidlich sind, sie machen Munch zum gelegentlichen Exzentriker. In seinen toten Stunden klammert er sich manchmal an diese billigen Verschrobenheiten, die ja die Zeit als Symbolismus, als Gott weiß was, sanktioniert hat.

Aber es wirkt da noch ein Element mit, auf das ich in diesem Hefte schon mehrmals hingewiesen habe, ein Element, das unseren Künstler wohl gewissen symbolistischen Zeiteinflüssen für Augenblicke unterliegen ließ, ihm aber auch half, sie immer wieder zu überwinden, sich zu seinem besten Kern zurückzufinden: — Sein Naturburschentum, seine köstliche Naivetät. Gerade seine ästhetisch unerfreulichen, exzentrischen Blätter zeigen, daß er auch als reifer Mann sich etwas vom wunderlichen Wesen eines trotzig-schwermütigen Knaben bewahrt hat. Er zeichnet manchmal „sceletons“ wie jener gute Junge bei Dickens. Warum will die mitteleuropäische Kulturwelt darüber aus dem Häuschen geraten?

Im „reinen Toren“ erkennt ihr degeneriertes Bildungsphilisterium mit Behagen die Charakteristika des eigenen Hirnschwundes, aber einen reifen, starken Künstler nennt dieses selbe Philisterium „verrückt“, wenn er sich allen seinen Zwiespälten zum Trotz, manchmal noch zu einem Knabenlachen oder zu einer primitiven, ernsthaft spielerischen Jugendschwermut zurückretten kann!

Wäre Edvard Munch ein bewußterer Künstler als er ist, er könnte den exzentrischen Partien seines Lebenswerkes als Motto die Verse Momberts voranstellen:

„Leid um Leiden! – Doch du zweifle nicht,
Daß auch das sei ein Gedicht.
Wer mir den Kelch zur Lippe führt,
Wer höhnisch zu mir spricht,
Wer mit der Lanze mich ansticht,
Wird wundersam berührt!“

Edvard Munch

Die Vertriebsstelle für Graphik, R. Piper & Co., München, Josefplatz 7
hält sämtliche graphische Arbeiten von Edvard Munch ständig auf Lager und sendet dieselben auf Wunsch auch zur Ansicht.

Radierungen:

2. Landschaft . . . . . 30.—
3. Bei den Gläsern . . . . . 40.—
5. Tiergarten . . . . . 25.—
6. Kinder . . . . . 25.—
8. Leichenwagen . . . . . 45.—
9. Zwei Menschen . . . . . 35.—
10. Potsdamer Platz . . . . . 25.—
11. Hopfenblüte . . . . . 35.—
12. Landschaft . . . . . 30.—
13. Seydel (Porträt) . . . . . 35.—
14. Kollmann (Porträt) . . . . . 30.—
15. Dr. A. (Porträt) . . . . . 30.—
16. Helge Rode (Porträt) . . . . . 30.—
17. Straßentype . . . . . 20.—
18. Weibl. Studie . . . . . 25.—
19. Zur Nacht . . . . . 35.—
20. Beim Waschen . . . . . 20.—
21. Boulevard . . . . . 30.—
23. Mädchen . . . . . 35.—
24. Im Krankenhaus . . . . . 25.—
25. Atelierstudie . . . . . 25.—
29. Vampyr . . . . . 40.—
30. Der Kuß . . . . . 50.—
31. Das Herz . . . . . 30.—
32. Altes Weib . . . . . 30.—
34. Junges Mädchen . . . . . 50.—
37. Badende Weiber . . . . . 45.—
38. Trost . . . . . 35.—
39. Christiania Bohème I . . . . . 50.—
41. Sommernacht . . . . . 45.—
44. Der Tag danach . . . . . 45.—
45. Leben und Tod . . . . . 40.—
46. Zwei Köpfe . . . . . 35.—
47. Ein Weib . . . . . 45.—
48. Mädchen am Fenster . . . . . 35.—
50. Obstfelder (Porträt) . . . . . 20.—

Holzschnitte:

51. Eine Welle . . . . . 25.—
53. Mondschein (farbig) . . . . . 60.—
54. Das Herz (farbig) . . . . . 35.—

Lithographien:

55. Obstfelder . . . . . 50.—
56. Krankes Kind (farbig) . . . . . 50.—
59. Mann und Weib . . . . . 50.—
61. Weiblicher Kopf . . . . . 35.—
62. Violinspielerin . . . . . 35.—
63. Klavier- und Violinspielerin . . . . . 40.—
64. Abend (farbig) . . . . . 50.—
65. Madonna (farbig) . . . . . 50.—
66. Vampyr (farbig) . . . . . 45.—
67. Begegnung im Weltall (farbig) . . . . . 30.—
68. Holger Drachmann . . . . . 30.—

Fortsetzung umstehend.

Ferner:

91. Nach der Soirée	40.—	117. Sphinx	30.—
93. Sterbezimmer II	40.—	118. Traum	20.—
95. Selbstporträt	25.—	119. Männliches Gehirn	20.—
96. Mallarmé	30.—	120. Angst	25.—
97. Strindberg	40.—	122. Im Wasser	20.—
99. Zwei Köpfe	25.—	123. Trauermarsch	25.—
100. Backfisch	20.—	125. Im Sumpfe	20.—
101. Karikaturen	25.—	127. Studienkopf	20.—
102. Frauen-Klinik	25.—	134. Per Gynt	12.—
103. Männer-Klinik	25.—	135. Karikatur	20.—
105. Hände	25.—	138. Studienkopf	45.—
106. Aske I	30.—	140. Das Land der Kristalle	30.—
107. Sterbezimmer I	30.—	141. Der Garten der Kunst	25.—
109. Urne	20.—	142. Geschrei	25.—
110. Eifersucht	20.—	143. Straße	20.—
112. Ein Weib	35.—	149. Am Strand	40.—

Das **vollständige Lager-Verzeichnis der Vertriebsstelle für Graphik,** zweite Auflage (3. u. 4. Tausend), 100 Seiten, mit 50 Reproduktionen, Einführung von Hermann Esswein und Umschlag von Ernst Neumann, steht gegen Einsendung von 50 Pfg. in Marken zur Verfügung.

Commetersche Kunsthandlung

(Wilhelm Suhr)

Hamburg

Hermannstraße 46/48 und Jungfernstieg 5.

Permanente Ausstellung

von

Gemälden

alter und moderner Meister

Ausstellungs- und Verkaufsangelegenheiten

der Gemälde von Edvard Munch

sind ausschliesslich durch obige Firma zu erfragen.

Friedrich Gottheiners Verlag

August Brenzinger

Berlin-Charlottenburg.

Edvard Munch

von

Dr. Max Linde

— Neue Ausgabe —

mit vierzehn Reproduktionen in Schwarz- und Farbendruck

Preis Mk. 2.50.

Zu beziehen

durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

R. Piper & Co., Verlag in München, Josefplatz 7.

Die Fruchtschale.

Eine Sammlung.

Diese neue kleine Sammlung hat kein „Programm". Sie will auf schöner Schale reife Früchte bieten. Taschenformat. Biegsamer Leinenband. Großer Druck.

Bisher sind erschienen:

I. Chinesische Lyrik.

Vom 12. Jahrh. vor Chr. bis zur Gegenwart.

Deutsch von **Hans Heilmann.** Geheftet M. 2.50, geb. M. 3.50 ord.

Ein wundervolles Buch! Richard Dehmel.
Wir dürfen uns zu dieser Veröffentlichung beglückwünschen! Johannes Schlaf.
Eine Fülle von Überraschungen und erlesenen künstlerischen Genüssen. Freistatt.
Die Einleitung bringt eine vortreffliche Orientierung über Wesen und Inhalt, Geschichte und Entwicklung, Sprache und Rhythmik der chinesischen Lyrik nebst Biographien und Charakteristiken der hervorragendsten Dichter.
Litterar. Centralblatt.

II. Platens Tagebücher.

Herausgegeben und eingeleitet von Dr. **Erich Petzet.**

Mit Porträt, Abbildung des Grabmals und Faksimile der letzten beiden Tagebuchseiten.

Geheftet M. 3.50, geb. M. 4.50 ord.

Den größten Gegensatz zu jener kastrierten 1860er Ausgabe der Tagebücher bildet die neue, von Erich Petzet besorgte. Fast ebenso einseitig, wie Engelhardt-Pfeufer alles ausschlossen, was mit der Homosexualität Platens in Zusammenhang stand, gibt diese Auswahl beinahe nur die Aufzeichnungen des Dichters, aus denen wir diesen seinen mehr oder weniger pathologischen Zustand zu erkennen vermögen. Aber wir machen der Neuausgabe aus dieser Einseitigkeit keinen Vorwurf, weil noch eine vollständige Ausgabe der Tagebücher Platens existiert, auf welche Petzet selbst mit allem Nachdruck hinweist, die von Laubmann und Scheffler. Mit Rücksicht auf diese vollständige Gesamtausgabe war es gewiß erlaubt, das Lebensbild des Dichters unter vorwiegender Berücksichtigung seines anormalen Liebeslebens in gerundeter Geschlossenheit darzustellen und die Auswahl so zu treffen, daß die Aufzeichnungen den Eindruck einer — man könnte fast sagen — nach künstlerischem Prinzip sich aufbauenden Selbstbiographie machen, etwa so, wie wir in den „Confessions" Rousseaus eine solche besitzen. J. V. Widmann in einem siebenspaltigen Feuilleton der Frankfurter Zeitung.

III. Friedrich Schlegels Fragmente und Ideen.

Herausgegeben und eingeleitet von Dr. **Franz Deibel.**

Mit dem Porträt Schlegels von Philipp Veit und dem Faksimile einer Briefseite.

Geheftet M. 3.—, gebunden M. 1.— ord.

Überquellender Reichtum der Ideen, der Anschauung, der Phantasie und der Sinnlichkeit stellt Fr. Schlegel an die Spitze der romantischen Schule, deren genialer Exponent er ist . . . Die Fragmente und Ideen verdienten es, dem deutschen Publikum als grundlegendes Werk von neuem vorgelegt zu werden. Berliner Tageblatt.
Eine sehr feinsinnige, gedankenschwere Vorrede! Hannoverscher Courier.

IV. H. F. Amiels Tagebücher.

Deutsch von Dr. **Rosa Schapire.** Mit zwei Porträts.

Geheftet M. 3.—, gebunden M. 1.— ord.

Ein erschütterndes Werk — eine Festgabe für reife Geister. Litterar. Warte.
Diese Tagebücher des Genfer Philosophen gehören zu den wertvollsten und tiefsten Selbstzeugnissen einer mit sich selbst und den umgebenden Verhältnissen, am meisten aber mit sich selbst ringenden Dichterseele; sie sind zugleich Dokumente für den geistigen Stand unserer Zeit, deren Bilanz sie in überraschend treffsicherer Weise ziehen; sie bergen schließlich einen noch längst nicht allgemein genug geschätzten literarischen und künstlerischen Wert in sich, der ihnen einen bedeutenden Platz in der Weltliteratur anweist . . . Das Vaquis der Übersetzung ist vortrefflich geglückt.
Aus einem großen Essay Oskar Bulles in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung.

(Fortsetzung siehe nächste Seite.)

Zu Weihnachten 1905 schlossen sich als weitere Bände an:

V. Adalbert Stifter. Eine Selbstcharakteristik des Künstlers und Menschen.

Herausgegeben von **Paul Josef Harmuth.** Mit Porträt und einem Brief in Faksimile.
Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Für alle wirklichen Freunde des Dichters unentbehrlich. — Ein gründlicher Kenner Stifters hat hier alle Aussprüche zu Kunst und Leben, zu Politik und Erziehung, über die Zeitgenossen, vor allem aber über sich selbst und das eigene Schaffen zu der künstlerisch geschlossenen Selbstcharakteristik einer starken, fesselnden Persönlichkeit vereinigt, — nicht zu einem der jetzt üblichen „Breviere", die nur der Oberflächlichkeit Vorschub leisten.

VI. Jörg Wickram, Der Goldfaden.

Eine schöne alte Geschichte. Erneuert von **Clemens Brentano.**
Mit einer Einleitung von Dr. **Paul Ernst** und den **Original-Holzschnitten** von 1557.
Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Ein naives, echt deutsches Werk, trotzdem die Geschichte vom treuen Leufried und der nicht minder treuen Angliana in — Portugal spielt. Schon Lessing wollte den Roman neu drucken lassen, dann tat es 1809 Brentano und nach ihm jetzt Paul Ernst. Die derben und doch so ausdrucksvollen Holzschnitte von 1557 erhöhen noch den anheimelnden Charakter des Buches, das unmittelbar zum Herzen spricht.

VII. Walt Whitman, Prosaschriften.

Übersetzt und eingeleitet von Dr. **O. E. Lessing.** Mit 3 Porträts und Faksimile.
Geh. M. 2.50, geb. M. 3.50.

Walt Whitman, dessen „Grashalme" jetzt in drei deutschen Übersetzungen vorliegen, hat sein philosophisches, religiöses und künstlerisches Glaubensbekenntnis am direktesten in seinen Prosa-Aufzeichnungen ausgesprochen. Diese sind der Schlüssel zum vollen Verständnis seiner überragenden Persönlichkeit. Der Band bringt aber auch viele Tagebuch-Aufzeichnungen aus dem Krieg, aus dem Wanderleben durch Nordamerika und dazwischen Gedichte, die wie Alarmrufe wirken.

VIII. Jakob Böhme, Morgenröte im Aufgang.

Von den drei Prinzipien. Vom dreifachen Leben. Herausgegeben und eingeleitet von **Joseph Grabisch.**
Mit einem Porträt. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Diese Erneuerung der drei Hauptwerke des großen Mystikers wird von vielen, nach Verinnerlichung Strebenden längst erwartet. Aber Böhme ist nicht nur Theolog und Philosoph, sondern auch ein großer Künstler. Seine tiefe Empfindung für das Weltganze, die Heiterkeit seines letzten Wesens, die um so inniger rührt, als sie von leiser Wehmut gedämpft ist, seine Herzlichkeit und Einfalt bei aller Größe und Wucht der Gedanken und Gesichte werden jeden ernsten Leser fesseln.

Zu Vorbereitung für Frühjahr 1906 befinden sich:

IX. Nicolas Chamfort (1741—1784), Aphorismen und Anekdoten.

Mit Porträt und einem Essay von **Hermann Eßwein.**

X. Liebesgedichte der Griechischen Anthologie.

Verdeutscht und eingeleitet von Dr. **Otto Kiefer.**

XI. Achim von Arnim, Vier Novellen.

Mit einer Einleitung von Dr. **Paul Ernst.**

XII. Französisches Theater.

Essays und Szenen von Corneille, Scarron, Scudéry, Molière, Mercier, Diderot, Rousseau.
Übersetzt und eingeleitet von **Paul Wiegler.**

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00112 8608

55/5 7/ ko